

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FÉVRIER 1958

MICHÈLE HÉBERT : UNE COPIE DE
LA NATIVITÉ DE SCHONGAUER
DANS LES GRANDES HEURES DE
VOSTRE. - ELIZABETH DU GUÉ
TRAPIER : EL GRECO IN THE
FARNESE PALACE, ROME. - JEN-
NIFER MONTAGU : CHARLES LE
BRUN'S USE OF A FIGURE
FROM RAPHAEL. - GEORGES
WILDENSTEIN: A PROPOS DES POR-
TRAITS PEINTS PAR F.-H. DROUAI.
- MARC SANDOZ : CHASSÉRIAU,
QUELQUES ŒUVRES INÉDITES OU
PEU CONNUES. - JEAN ADHÉMAR :
BAUDELAIRE, LES FRÈRES STEVENS,
LA MODERNITÉ, LETTRES INÉDITES.

BIBLIOGRAPHIE.

CHRONIQUE DES ARTS.

GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

140, FG SAINT-HONORÉ, PARIS
19 EAST 64 STREET, NEW YORK

CHARLES BLANC, FONDATEUR,
1859



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD; Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Worcester Art Museum;
W. R. VALENTINER, Director, North Carolina State Art Museum;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

UNE COPIE DE LA " NATIVITÉ " DE SCHONGAUER DANS LES GRANDES HEURES DE SIMON VOSTRE

« **M**ARTIN SCHON DE COLMAR... excellait dans l'art de la peinture à un si éminent degré que ses tableaux étaient recherchés et transportés en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre et en différents autres pays du monde... » Ce témoignage d'un contemporain, l'humaniste alsacien Wimpheling¹, atteste l'influence déjà exercée par l'art de Schongauer, dans les dernières années du xv^e siècle et au début du xvi^e.

A défaut des peintures dont la plupart ont disparu, l'œuvre gravée demeure²; elle a été, elle aussi, diffusée par toute l'Europe et les artistes de ce temps l'ont inlassablement plagée³.

Mais toutes ces gravures (copies, imitations, transpositions), agents de diffusion d'une œuvre, héritière de la tradition franco-flamande, apparaissent dans un milieu qui a évolué : « Milieu complexe où les symptômes des Renaissances néerlandaise et française heurtaient les traditions gothiques du Rhin et l'influence de l'Italie⁴. »

L'Allemagne, où la persistance de l'art gothique, au temps de la Renaissance, s'oppose

aux conceptions classiques, réalise pourtant une synthèse germano-italienne dont l'influence se fait jour parmi les courants étrangers qui pénètrent l'art du livre français. Elle a ainsi contribué, avec l'art italien, mais avant lui, à l'introduction dans la typographie d'éléments décoratifs et architecturaux empruntés à l'Antiquité. On le constatera en France, dans la décoration des livres d'*Heures*, en particulier dans la gravure de la *Nativité des Grandes Heures de Vostre*, qui fait l'objet de cette étude.

LA NATIVITÉ DE SCHONGAUER⁵

Cette gravure dite de la *Nativité* (fig. 1) est, en réalité, une *Adoration des bergers*. On l'appelle parfois la *Grande Nativité* par opposition à une autre pièce du même auteur; elle fait partie d'une suite de la *Vie de la Vierge* demeurée inachevée, et appartient à l'époque où l'artiste subit fortement l'influence de Van der Weyden. On la situe communément tout au début de son œuvre et un biographe récent la date des années 1471-1473⁶.

La comparaison de la *Nativité* de Van der Weyden, au musée de Berlin, avec une épreuve en contrepartie de la gravure citée plus haut montre de façon saisissante la parenté des deux artistes⁷. Cependant Schongauer a élaboré de façon si originale les éléments reçus que les graveurs de la génération suivante en seront à leur tour profondément influencés.

Placé au centre d'un bâtiment voûté dont les

1. *Epitome rerum germanicarum*, Strasbourg, 1505, ch. LXVII.

2. 119 gravures sur cuivre, 117 d'après Ed. Flechsig, *Martin Schongauer*, 1951.

3. A. GIRODIE, *Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au xv^e siècle*, p. 146. « Les uns, tels Franz von Bocholt et Israël Van Mecken le jeune, boutiquiers installés en Westphalie, inondèrent les Flandres et l'Allemagne du nord de faux Martin Schongauer portant leur monogramme...; les autres tels Albert Glockenton de Nuremberg, et Wenceslas d'Olmütz, essayèrent de démarquer... nombre de pièces qu'ils estropièrent », ceci pour ne parler que des Allemands. Ajoutons que Dürer lui aussi s'est inspiré du maître de Colmar.

4. GIRODIE, *op. cit.*, p. 171.

5. BARTSCH 4; LEHRS 5.

6. Ed. Flechsig, *op. cit.*, p. 317. Girodie la croit plus récente.

7. Ed. Flechsig, *op. cit.*, pl. 5 et 6.

murailles ruinées ont presque entièrement disparu, le groupe de la Sainte Famille présente la forme d'une pyramide⁸. La Vierge, enveloppée d'un grand manteau aux plis cassés, est agenouillée; tournée vers la droite, elle adore l'enfant Jésus, couché sur un pan de son vêtement. Debout derrière elle, saint Joseph s'appuie sur un bâton courbé, tenant de la main droite une lanterne. Devant lui, le bœuf agenouillé et l'âne contemplent l'enfant. Sur la gauche, trois bergers regardent cette scène, tandis qu'au fond, dans le lointain, un autre berger reçoit l'annonce de l'ange. L'ensemble de la composition est dominé par un groupe d'anges tenant une banderole⁹.

On connaît plusieurs copies de cette composition. Bartsch¹⁰ en avait déjà signalé quelques-unes. Lehrs¹¹ en relève huit, certaines en contrepartie, parfois fort éloignées de l'original.

Parmi elles figurent : Des pièces anonymes ou dues à Wenzel von Olmutz¹²; une copie italienne de Nicoletto de Modène (Nicoletto Rosex)¹³; une autre de la manière du florentin Robetta¹⁴; enfin, deux illustrations.

La première de celles-ci est une gravure sur bois contenue dans un incunable allemand : *Gaistliche usslegong des lebes Jhesu Cristi*¹⁵ (fig. 2). Paru sans indication de lieu ni de date, cet ouvrage semble avoir été imprimé à Ulm ou peut-être à Strasbourg, et comporte de nombreuses planches de provenances diverses.

La seconde illustration décore un ouvrage français du début du XVI^e siècle : les *Heures* in-4^o de Simon Vostre, éditées à Paris vers 1508¹⁶.

8. On peut emprunter ici les caractères définis pour une autre œuvre, très représentatifs de la composition schongauerienne : « Pyramide dont la base se divise en trois pointes, amoncellement de plis du côté de l'ombre... » cf. H. HAUG, *Martin Schongauer et Hans Burgkmair*.

9. Non visibles sur la planche.

10. BARTSCH, t. 8.

11. LEHRS, *Geschichte und kritischer Kat. des deutschen niederländischen und französischen kupferstichs im XV jahrhundert* T. V, n^{os} 5 à 5 h; 5 a, 5 b, 5 c, 5 f, 5 g, sont en contrepartie.

12. LEHRS 5 c. Naegler lui attribue aussi 5 b.

13. LEHRS 5 e.

14. LEHRS 5 f.

15. HANS 2146. B.N., Res. A 16995.

16. Ce n'est pas la plus tardive; la gravure 5 a est datée 1510, la gravure 5 d, du monogrammiste H : 1529.

L'INFLUENCE DE LA NATIVITÉ DE SCHONGAUER DANS LE LIVRE ALLEMAND

L'utilisation des gravures de Schongauer par les imprimeurs allemands n'est pas surprenante, elle a été signalée par Duplessis¹⁷, qui, après Passavant¹⁸, avait reconnu parmi les bois qui décorent l'incunable cité plus haut des copies de la *Passion* gravée sur cuivre de Schongauer. Il est curieux que l'*Adoration des bergers*¹⁹, imitation libre, en contrepartie, de la *Grande Nativité* du maître de Colmar ait échappé à sa perspicacité²⁰.

Très réduite par rapport à l'original dont elle reproduit le groupe central et les trois bergers, elle comporte des particularités intéressantes qui, jointes à l'emploi d'une technique différente, la distinguent notablement de son modèle : la Vierge, seule, est nimbée, au-dessus d'elle trois angelots tiennent une banderole; l'architecture très simplifiée est constituée par une muraille sur laquelle se détache le groupe de la Sainte Famille.

Ce n'est pas uniquement dans le livre imprimé qu'en Allemagne ou en Alsace on utilisait des copies de Schongauer pour la décoration du livre, mais aussi dans les manuscrits, et la gravure qui devait supplanter la miniature lui a cependant parfois servi de modèle.

On rencontre deux exemples de la *Grande Nativité* de Schongauer parmi les manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de Vienne²¹. Le plus beau est l'une des initiales historiées qui décorent un manuscrit très représentatif de la miniature en Bohême, le *Cantionale* dit de Kutteneberg, exécuté vers 1490 pour M. Wrchowist²² par l'atelier du maître Matthieu²³ (fig. 3).

Inscrit dans un cadre carré orné d'arabesques, un grand D bleu foncé, dont la hampe et la panse sont décorées de gros rinceaux,

17. G. DUPLESSIS, *De quelques estampes en bois de l'Ecole de Martin Schongauer*, Paris, 1885.

18. PASSAVANT, *Le Peintre graveur*, Leipzig 1860, t. I, p. 65.

19. LEHRS, 5 g.

20. PASSAVANT la signalait.

21. *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne*, 4^e partie : *Mss allemands*, Bull. de la Sté fse de reproduction de Mss à peintures, 21^e année, 1938.

22. Maître de mines de 1484 à 1498.

23. N^o 51, pl. XXXV a. Ms latin cod. L5501 Thieme, XXIV, p. 261.

circonscrit un espace où le miniaturiste a reproduit l'essentiel de la gravure. Celle-ci, dans l'ensemble, a été très fidèlement suivie, bien que deux bergers seulement apparaissent dans l'arcature de gauche, et que la partie supérieure du cadre architectural ait été supprimée.

Le second exemple, plus tardif et moins beau, appartient au *livre de prières* de Guillaume IV de Bavière et de sa femme²⁴ (fig. 4). C'est une miniature en pleine page, placée dans un encadrement à la base duquel figurent un groupe de putti, danseurs et musiciens; les teintes trop vives desservent une reproduction par ailleurs fidèle. On connaît l'artiste qui exécuta en 1535 la décoration de ce manuscrit : Albrecht Glockenton de Nuremberg.

L'INFLUENCE DE SCHONGAUER

DANS LE LIVRE FRANÇAIS

Si, tardivement, les artistes allemands continuent à exploiter le thème de la *Nativité*²⁵ tel que l'avait conçu Schongauer, il s'en faut que l'Allemagne ait été le seul pays à utiliser les gravures du maître de Colmar.

Répandues en Italie où des graveurs comme Nicoletto de Modène²⁶,

24. N° 61, Mass latin et allemand cod. 1880 Thième XXIV p. 257.

25. On ne citera pas ici, où on se borne à ce qui intéresse la décoration du livre, les nombreuses peintures et sculptures inspirées par la *Grande nativité* de Schongauer, on en trouvera une liste dans LEHRS, déjà cité.

26. LEHRS, 5 c.



FIG. 1. — MARTIN SCHONGAUER. — Nativité, gravure. B.N., Est.

des miniaturistes comme le Florentin Gherardo les imitent, elles pénètrent aussi en France où on relève des traces de leur influence, en particulier dans les livres d'*Heures* imprimés pour Simon Vostre.

Cette influence de l'art allemand sur la gravure d'illustration française, dans les incunables et les premières impressions du

xvi^e siècle, a été reconnue de bonne heure plutôt qu'exactement déterminée. E. Galichon²⁷ la signalait déjà dans une étude parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1860, et Passavant écrivait à la même époque²⁸ : « Les livres les plus riches en gravures sur métal sont les livres d'*Heures* français; déjà on fit usage de très bonne heure pour ces gravures de compositions de Schongauer et plus tard de celles de Durer. Un des plus anciens imprimeurs de livres d'*Heures* avec les plus belles gravures sur métal fut Simon Vostre. »

Deux ans plus tard, J. Renouvier²⁹, renouvelait cette constatation, et, tout en contestant le procédé employé, reconnaissait³⁰ « des imitations de Schongauer dans quelques-unes des figures des planches de Simon Vostre représentant le *Portement de Croix* et la *Passion*... » Mais parmi les gravures utilisées par Vostre qui peuvent se réclamer de ce maître, il en est une qui, signalée par les Allemands³¹, semble avoir généralement échappé aux historiens de l'art français³² : la *Nativité* des heures in-4^o imprimées pour Vostre (fig. 5). Peut-être les différences importantes du cadre où elle s'inscrit ont-elles fait obstacle à la reconnaissance de l'œuvre qui l'avait inspirée.

LA NATIVITÉ³³ DES GRANDES HEURES DE VOSTRE³⁴

On sait que Vostre dont l'activité s'exerçait à Paris de 1486 à 1520 n'était pas imprimeur mais seulement éditeur comme Vérard.

La décoration des livres d'*Heures* imprimés pour lui, comporte des séries de gravures appartenant à des styles différents et employées souvent concurremment; on y trouve des survivances gothiques et des nouveautés dues à la Renaissance.

27. E. GALICHON, *École allemande, Martin Schongauer*. Extrait de *G.B.A.*, 1860.

28. PASSAVANT, *op. cit.*, p. 162.

29. J. RENOUVIER, *Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre*.

30. D'après l'article de Galichon cité plus haut.

31. LEHR, 5 h.

32. GIRODIE, *op. cit.*, p. 186 qui signale dans les *Heures* de Vostre le *Baiser de Judas* (B. 10), le *Portement de croix* (B. 15), la *Mort de la Vierge* (B. 33), ne la signale pas. Galichon qui la signale (*op. cit.*, p. 18, n° 4) la relève dans les *Heures* de Gilles Hardouin, 1509.

33. Dimensions 201 mm × 125 mm.

34. *Heures à l'usage de Rouen*, vers 1508. Bibliothèque Nationale, velins 1657, Lacombe 181. Rahir, *Cat. de la collection Dutuit*, 34.

Si l'influence de cette dernière apparaît dès 1502, dans les *Heures à l'usage de Rome*³⁵, elle s'accroît dans les *Heures* in-4^o parues vers 1508.

L'apport germanique et l'apport français se mêlent dans la décoration de ces dernières

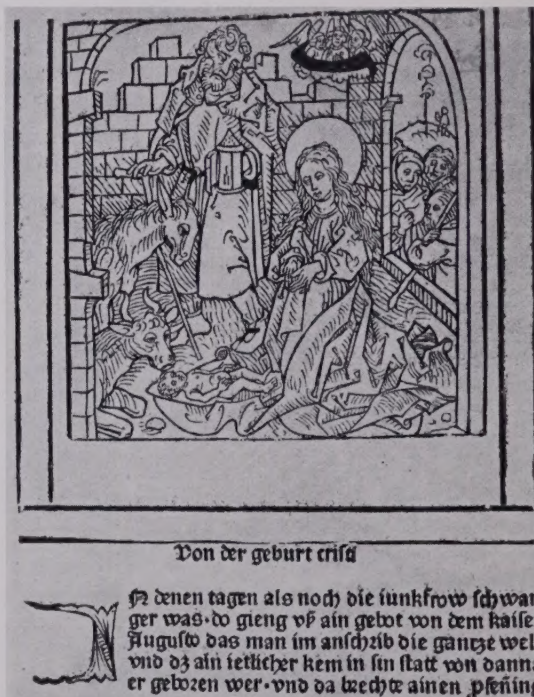


FIG. 2. — Nativité, gravure sur bois du *Gaistliche Usslegung des Lebes Jhesu Cristi*. B. N. Rés. Imprimés.

Heures; elle comporte de larges bordures et des gravures en pleine page, placées dans un cadre architectural à pieds de griffons, ou sans encadrement et de beaucoup plus grandes dimensions.

Dans les bordures comme dans les gravures à encadrement, les figures déjà utilisées par Pigouchet³⁶, le principal associé de Vostre, se juxtaposent aux ornements renaissance et aux gravures d'origine germanique³⁷.

35. R. BRUN, *Livre illustré en France au xvi^e*.

36. Les *Heures* de 1508 réemploient une partie des figures des bordures de style français des *Heures* in-4^o à l'usage de Rome, imprimées par Pigouchet pour Vostre vers 1501. Velins 1503. Lacombe 109.

37. Celles-ci appartiennent à des séries différentes, semble-t-il, l'une d'elles serait constituée par les trois gravures de l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des Mages.

L'accord ne s'est pas fait entre les historiens de l'art, au sujet de la technique employée pour les grandes figures sans encadrement, où la finesse des tailles semble indiquer l'emploi de planches sur métal plutôt que de bois. C'est parmi elles que figure la *Nativité*, objet de cette étude.

On retrouve dans cette gravure la disposition en forme de pyramide adoptée par Schongauer. La Vierge nimbée, les mains jointes et les yeux

est pas de même pour saint Joseph, et l'illustration reproduit la disposition singulière de ses jambes telle qu'on la voit aussi dans le modèle germanique.

C'est cette similitude totale du groupe, sinon de toute la gravure, que les historiens de l'art allemands ont reconnue en plaçant cette *Nativité* parmi les répliques de celle de Schongauer. Cependant, outre la disparition des bergers et des anges, la différence la plus notable qu'on puisse relever entre l'œuvre du Maître de Colmar et la gravure de Vostre est le cadre même où la scène se déroule. Au lieu d'être abritée sous un édifice gothique, la Sainte Famille est placée en avant d'un portail renaissance dont les piliers décorés de bas reliefs et surmontés de chapiteaux composites, soutiennent une voûte à caissons laissant apercevoir une architecture de palais.

Ce décor classique a certes de quoi surprendre, (bien que la tradition iconographique flamande introduise déjà dans la scène de la *Nativité* quelques éléments d'architecture³⁸); on en connaît d'ailleurs d'autres exemples en Italie et ailleurs : une aquarelle de Durer, datée de 1509 et conservée au Musée de Bâle, représente la *Sainte Famille* dans un édifice antique.

Faudrait-il malgré tout, associant la présence de cette architecture classique à tel autre détail italianisant³⁹, chercher chez les artistes italiens, imitateurs de Schongauer, le modèle de la *Nativité* de Vostre?

Si on examine les deux copies italiennes décrites par Lehrs, on constate que ni l'un ni l'autre ne peuvent être en question.

La gravure dans la manière de Robetta⁴⁰ est une copie en contrepartie du groupe central, mais les bergers et le décor architectural ont disparu. Un petit toit de chaume est figuré sur la droite, un groupe d'anges chantant domine la composition. Le seul détail à retenir est la position de l'enfant, un bras levé et l'autre



FIG. 3. — Nativité, miniature du *Cantionale* dit de Kutenberg. Vienne, Bibliothèque Nationale.

baissés, adore l'Enfant Jésus, couché sur un pan de son manteau. Sur la droite, le bœuf agenouillé et l'âne regardent l'enfant; en arrière, au centre, saint Joseph, la tête inclinée, tient une lanterne tandis que sa main gauche s'appuie sur un bâton courbé. Or ce groupe est, à quelques détails près, celui qui figure dans la *Grande Nativité* de Schongauer.

Parmi les détails qui différencient la Vierge de Vostre de celle du Maître de Colmar, il faut citer l'adjonction d'un nimbe, et la disparition des mèches de la chevelure, tombant sur l'épaule gauche, mais les plis contrastés du manteau, ombré sur la droite, et l'attitude générale sont absolument semblables.

Si l'Enfant Jésus, disposé sur un double pli du manteau de sa mère, présente lui aussi quelques différences dans son attitude, il n'en

38. Une colonne, justifiée par un récit de la nativité contenu dans des *méditations* attribuées à St Bonaventure et qui ont, selon MALE, inspiré l'iconographie du xv^e siècle : cf. *Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, p. 47.

39. La forme du nimbe de la Vierge, ovale et allongé latéralement, tel qu'on le rencontre dans l'art italien.

40. LEHRS 5f et HIND, *Catalogue of early italian engravings preserved in the British Museum*, p. 207, 4, pl. II; Robetta, artiste florentin vivait de 1462 à 1522.

étendu, comme dans la gravure de Vostre mais inversé.

Quant à la copie de Nicoletto de Modène (né en 1460)⁴¹, imitation directe de la *Nativité* de Schongauer, elle comporte des innovations intéressantes, bien qu'elle soit, dans l'ensemble, plus fidèle que la précédente.

Une voûte d'arête a été substituée à la voûte ogivale et retombe sur des piliers carrés ; on la distingue derrière un entablement de style classique dont le support de droite, seul visible, est une colonne richement décorée d'ornements renaissance à l'antique. L'Enfant n'a plus les bras étendus, mais croisés sur la poitrine. Dans l'angle droit inférieur, un berger a été ajouté.

Ce ne sont donc ni l'une ni l'autre de ces compositions qui ont pu inspirer la gravure de Vostre.

Si on observe qu'une planche des mêmes *Heures* : l'*Adoration des Mages*, d'un caractère germanique plus accusé, se présente dans un décor architectural identique au précédent, qu'un élément de ce décor (le bâtiment du fond à droite) a pu être rapproché de celui qui figure dans la scène du *supplice de saint Jean*, de l'*Apocalypse* de Durer, si on remarque enfin la maladresse avec laquelle sont tracées les rosaces ornant la partie supérieure du portail, on croira plutôt qu'un intermédiaire flamand ou allemand a pu assurer la transmission de la composition, sinon l'exécution de la planche.

En France, comme en Allemagne, l'utilisation des gravures pour l'illustration n'intéresse pas seulement les livres imprimés mais aussi les manuscrits. Dans les premiers comme dans les seconds, des planches ont servi de canevas aux peintres qui suivaient sans servilité, mais avec un bonheur inégal, les indications des gravures. Dans les *Heures* de Charles d'Angoulême conservées à la Bibliothèque Nationale⁴², à côté des miniatures attribuées à Bourdichon et à son école, on rencontre des gravures de Van Meckenem, coloriées, et des miniatures inspirées par lui et par d'autres graveurs germaniques (maître E. S. Maître de 1464). Parmi les gravures miniaturées, la *Vierge adorant l'Enfant Jésus* nous ramène à Schongauer puisqu'il s'agit d'une copie du maître de Colmar⁴³ exécutée par Meckenem, gravures enlu-



FIG. 4. — Nativité, miniature du livre de prières de Guillaume IV de Bavière et de sa femme. Vienne, Bibliothèque Nationale.

minées et miniatures copiées, semblent dues à un même artiste français. Ce qui se produit ici peut sans doute s'appliquer au livre imprimé, et un illustrateur parisien a pu copier ces images étrangères circulant par toute l'Europe, introduites peut-être par un des nombreux imprimeurs allemands qui s'étaient établis à Paris.

Quand on étudie la production de Vostre, on est frappé de voir, alors que son association avec Pigouchet pour l'édition des livres d'*Heures* paraît continuer, sa collaboration avec les imprimeurs d'origine germanique s'accroître : en 1503, W. Hopyl imprime un *Missel à l'usage de Cambrai* à ses frais et à ceux de H. Estienne ; de 1507 à 1512, la collaboration de N. Higman est attestée par toute une série de livres d'*Heures*, en 1519, Jean-

41. LEHRS 5 c; HIND, *op. cit.*, p. 426. 20.

42. Ms 1173, fin xv^e.

43. BARTSCH 5.

Philippe de Kreuznach, imprime aussi des *Heures* pour lui. T. Kerver, lui-même aurait été un instant son associé⁴⁴.

C'est dans le temps de ces associations qu'on constate dans ces livres d'*Heures* le nombre sans cesse croissant des images influencées par la gravure allemande où elles se juxtaposent aux gravures de style français.

Il n'est pas surprenant que le succès remporté par ces *Heures* ait suscité des imitations où figure la *Nativité*. On la rencontre dans des *Heures à l'usage de Rome* de format in-4° paru chez Gilles Hardouin en 1509⁴⁵. C'est elle, on l'a vu, que Galichon a rapproché de la *Nativité* de Schongauer⁴⁶. Mais l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale a été si maladroitement enluminé qu'on ne peut reconnaître assurément s'il s'agit de la planche utilisée par Vostre ou seulement d'une copie⁴⁷.

Dans les *Heures à l'usage de Rome* imprimées vers 1523 par Nicolas Higman à la marque de Jehan de Brie⁴⁸, la copie ne fait pas de doute. Pour raccourcir la composition (183 × 122 au lieu de 200 × 123), on a supprimé les chapiteaux couronnant les piliers, remplacés simplement par un espace rectangulaire occupé par une suite de tirets.

Une étude complète de la *Nativité* de Schongauer dans les livres d'heures parisiens requerrait un inventaire des éditions in-4° qui, postérieurement à 1508, ont imité les *Grandes Heures* de Vostre, mais un point plus important serait de déterminer avec exactitude la date de son apparition. Rahir, décrivant l'édition de 1508, dit que la série de grandes figures dont elle fait partie apparaît vers 1501 environ, mais sans donner aucune précision à ce sujet.

Selon Galichon, ce serait vers 1502 que l'influence de Schongauer se manifesterait dans la production de Vostre.

Quoi qu'il en soit, on rencontre cette *Nati-*

tivité dans des *Heures à l'usage de Rome* datées du 5 avril 1503 (1504 n. s.) à la marque de Jean Pychore et Rémi de Laistre⁴⁹. On retrouve dans cette édition les bordures historiées et les gravures à encadrement des heures in-4° de Vostre ainsi que trois des grandes planches, celles qui présentent dans ce groupe le plus de parenté entre elles : l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des mages*⁵⁰.

Jean Pychore, associé en 1503 à Remi de

49. Fonds Rothschild 1.19, Lacombe 140-141, Bohatta 757.

50. A propos de cette dernière gravure cf. MARQUET DE VASSELLOT : *Une planche des Grandes heures de Vostre...*; l'auteur cite l'édition non datée des *Heures à l'image de Rome*, imprimées par Pigouchet pour Vostre avec un almanach pour 1502-1520. Lacombe 116. B.N., Rés., p. Z 357 (21). Elle contient aussi la *Nativité*.



FIG. 5. — Nativité, gravure des *Heures à l'usage de Rouen*, B. N., Rés. Imprimés.

44. RAHIR, *Catalogue de la collection Dutuit*.

45. Bibliothèque nationale, Vélins 1511; Lacombe 199.

46. *Op. cit.*, p. 18, n° 4. Galichon ne signale pas que cette gravure figure dans les *Heures* de Vostre.

47. Un détail minuscule semble faire pencher pour une copie très fidèle. Cependant LIEURE dans *L'École française de gravures des origines à la fin du XVI^e siècle*, reproduit (p. 72) la *Nativité* avec ces indications : *Heures de Rome* éditées à Paris par Gilles et Germain Hardouin, 206 × 127. La gravure est identique à celle de Vostre.

48. B.N., Rés. B. 3163. Lacombe 334.

Laistre exerçait son activité à Paris, de 1503 à 1520. La collaboration des deux imprimeurs avec Vostre est attestée par des *Heures à l'usage de Cambrai*, avec un calendrier de 1513-1530, qu'ils imprimèrent pour lui. Jean Pychore est mentionné dans un acte de 1520 comme « historieur et Bourgeois de Paris ». Renouard⁵¹ qui relève cette indication pense qu'il avait sans doute gravé les figures des *Heures* de 1503. Il faudrait admettre alors qu'il ait copié à la fois les figures françaises de Pigouchet et les planches allemandes d'un caractère si différent.

Il est important de noter qu'un miniaturiste parisien⁵² du même nom faisait partie à cette époque, du groupe d'artistes travaillant pour le cardinal d'Amboise. S'il est impossible, faute de preuves, d'identifier encore l'un à l'autre, si le nom de Pinchore, Pychore ou Pichon a pu être assez répandu, une coïncidence de cette sorte méritait d'être relevée en vue de recherches futures.

Ainsi, en l'absence d'un inventaire méthodique des images des livres d'*Heures*, on ne peut dire avec certitude où et quand la *Nativité* de Schongauer est apparue pour la première

fois dans le livre français. Arrivant au terme d'une étude qui reste conjecturale en bien des points essentiels, il apparaît que beaucoup reste à faire pour l'étude de la gravure d'illustration à ses débuts. Loin d'être réductible à une imagerie sans portée, elle traduit de plus près qu'on ne croit d'authentiques chefs-d'œuvre. Si à toutes les époques, un grand artiste impose en quelque manière sa vision personnelle aux contemporains, en leur proposant des modèles, ceci est plus vrai au xv^e siècle qu'en aucun autre temps.

Les conditions politiques qui unissent par des alliances familiales étroites les Flandres, l'Allemagne, l'Autriche, la France, l'Italie du nord et l'Espagne établissent entre ces régions des courants artistiques continus; toutes sauf la dernière ont été évoquées ici à propos de cette seule image de la *Nativité*. La décoration du livre n'échappe pas à cette interpénétration des arts mais les conceptions des artistes ne lui parviennent qu'à travers des copies souvent adultérées ou marquées par le tempérament national des intermédiaires, miniaturistes et illustrateurs se confondent sans doute plus d'une fois et puisent aux mêmes sources, on doit les comparer aux principaux graveurs si l'on veut tenter de débrouiller l'écheveau compliqué d'une époque attachante entre toutes par sa complexité même.

MICHÈLE HEBERT.

RÉSUMÉ : *A copy of Schongauer's Nativity in « Les Grandes Heures » by Simon Vostre.*

In the last years of the fifteenth century and at the beginning of the sixteenth century, the art of Schongauer exerted its influence through the engravings of his work which reached every part of Europe.

The Rhenish milieu in which Schongauer's art developed, stood at a crossroads and was subjected to diverse influences. Germany, faithful to gothic art, nevertheless adopted decorative motifs borrowed from the Italian Renaissance which had drawn its inspiration from antiquity: this Germano-Italian synthesis, transmitted by the German engravers, was to bring its contribution to the illustration of French books several years before the impact of the Italian Renaissance proper. An example of this penetration is provided by an engraving of the *Nativity* to be found in the 4th prayer book for the town of Rouen printed by the Paris publisher, Simon Vostre, in 1508, the very copious illustration of which presents a mixture of French plates previously used and of engravings taken from foreign sources, doubtless introduced by the German printers who collaborated with Vostre. It is among the latter that the *Nativity* must be classed. This engraving is none other than the copy of the central group of an engraving by Schongauer, placed in a different architectural background. Often imitated by contemporaries, the *great Nativity* of Schongauer inspired numerous paintings. We find it also among the miniaturists (G. Glockenton) and the engravers (W. von Olmutz, Nicolette de Modène...) and it also figures, on a reduced scale and very schematized, among the illustrations of a German incunabulum (*Gaistliche Usslegung des lebes Jhesu Cristi*).

In France other printers used the engraving of Simon Vostre, or a copy of it: J. and G. Hardouin, J. de Brie, J. Pychore (the last-named as early as 1504, and therefore at date previous to that of the prayer-book published by Vostre for the town of Rouen). If, however, in the absence of any methodical inventory of the prayer-book illustrations, it is impossible to say with certainty where and when the *great Nativity* of Schongauer appeared for the first time in French books, we have nevertheless acquired the proof that the illustrative engravings of that period often reproduced authentic works of art and also reflected the complexity of the artistic influences exerted during that period of transition constituted by the early years of the sixteenth century.

EL GRECO

IN THE FARNESE PALACE, ROME

EL GRECO when a young man had the good fortune to spend most of his Roman sojourn in the palace of the Farnesi and from a study of his surroundings and the distinguished persons with whom he came in contact it has been possible to penetrate a little farther into his methods of working and his artistic development at this time.

Begun by Antonio da Sangallo the Younger and finished by Michelangelo, the palace was one of the finest buildings in Rome. Two statues of Hercules, the group known as the Farnese Bull, and other antique sculpture adorned the courtyard through which the young artist passed every day. The large salon was decorated by Taddeo Zuccaro and Francisco Salviati, the Florentine Mannerist. The owner of the palace in El Greco's day was the illustrious grandson of Pope Paul III, Cardinal Alessandro Farnese, who gathered about him artists, musicians, and literary men. The two Zuccari decorated his villa at nearby Caprarola, and the architect Vignola was in his service. Greek copyists were at work in the palace so that El Greco would have heard his own language spoken¹. Giulio Clovio spent years in illuminating *The Offices of the Madonna* (New York. The Pierpont Morgan Library) for the Cardinal. Vasari wrote that Clovio "lives well attended in perfect peace in the

1. FERDINAND DE NAVENNE, *Rome, le palais Farnèse et les Farnèse*, Paris (1914), p. 676.

Palace of the Farnesi, where he is most courteous in showing his work with much willingness to all who go to visit and see him, as they visit the other marvels of Rome²." The Cardinal provided Clovio with a room in the palace, two servants, and a horse, but often failed to pay him. As the miniaturist grew old and ill, for like Benvenuto Cellini he had suffered during the Sack of Rome, he complained bitterly of his treatment³.

El Greco could not have found a better friend than the aged Clovio, for the latter wrote to Cardinal Alessandro on his behalf, November 16th, 1570. "There has come to Rome a young man from Candia, a pupil of Titian, who in my opinion has a rare gift for painting; and among other things, he has done a portrait of himself which has astonished all these painters at Rome. I should like to have him under the protection of your illustrious and reverend person without any living expenses, but only a room in the Farnese Palace for a little while until he finds better accommodation. But I beg and supplicate you to be willing to write to Count Ludovico, your majordomo, that he provide for him in the said palace a room on the upper floor; thus will your illustrious person be doing a virtuous act worthy of you, and one for which I shall be grateful⁴."

That El Greco coming from Venice to Rome did not lose touch with the Venetian school has perhaps been insufficiently stressed. In the Farnese inventory of 1680 are listed a large number of pictures by Titian. Many, that once belonged to the Farnesi, can no longer be identified, but others were such works as *Danaë* done for Ottavio Farnese, *Pope Paul III Seated*, and the splendid group portrait of the Pope with Ottavio and Cardinal Alessandro, all now in the Museo Nazionale, Naples. *Saint Mary Magdalene*, also at Naples, was sent to Cardinal Alessandro by Titian in 1567⁵. This picture influenced El Greco when he painted the same saint soon after his arrival at Toledo in a canvas now in the Art Museum, Worcester, Massachusetts. Vasari, who was delegated to show the Venetian master the sights of Rome, also mentioned an *Ecce Homo* painted as a gift for Paul III. Venetian influences lingered in El Greco's *œuvre* in Rome and also at Toledo, and this may be attributed to some extent to the large number of Titians which he was able to study in the collections of the Farnese family.

Fulvio Orsini, librarian of the Farnesi, had an apartment in the palace. His rich collection of engraved gems, cameos, rare books, paintings and drawings presented a treasure house for student and scholar⁶. He also owned no less than twenty-

2. GIORGIO VASARI, *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*, tr. by Gaston du C. de Vere, London, 1912-1915, v. 9, p. 253.

3. FOURIER BONNARD, *Un Hôte du palais Farnèse, Don Giulio Clovio, miniaturiste (1498-1578)*, Rome, Paris, 1929, pp. 27-28. — ARNOLFO BACOTICH, *Giorgio Giulio Clovio, 1498-1578 (Dalmata?)*, in *Archivio storico per la Dalmazia*, January 1936, v. 20, pp. 442-446.

4. AMADIO RONCHINI, *Giulio Clovio*, in R. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi, *Atti e memorie*, Modena, 1865, v. 3, p. 270, tr.

5. GEORG GRONAU, *Titian*, London, New York, 1904, p. 196. — VASARI, v. 9, pp. 168, 170-171.

6. NAVENNE, pp. 645, 674, note 1.



FIG. 1.—EL GRECO.—Giulio Clovio. Naples, Museo Nazionale. Phot. Anderson.

eight works attributed to Michelangelo and sixteen to Raphael. It could not have been long before he became the patron of the young artist from Crete. For him El Greco painted the little picture of a young man in a red biretta, four *tondi* on copper with portraits of Cardinal Farnese, the latter's brother Ranuccio, called Cardinal Sant' Angelo, Pope Marcellus and Cardinal Bessarion. Unfortunately, these works recorded in the Orsini inventory are lost, but their small size suggests that El Greco was at this time painting miniatures as was Clovio. Among the former's *œuvre*, there remains only one miniature, that of a man dressed in black, done years later at Toledo, and now in the collection of The Hispanic Society of America, New York.

For Orsini El Greco also completed a landscape of Mount Sinai and a portrait of Clovio⁷. This portrait (fig. 1), signed in full in Greek characters, was undoubtedly done in the palace, as the book of miniatures which Clovio holds was never allowed to leave the building⁸. The miniaturist, clad in black doublet with a white collar and

7. PIERRE DE NOLHAC, *Une Galerie de peinture au XVI^e siècle; les collections de Fulvio Orsini*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, v. 29, p. 433.

8. BONNARD, p. 45, note 2.



FIG. 2.—EL GRECO.—Giulio Clovio, detail.
 Phot. Soprintendenza alle Gallerie di Napoli.

wristbands, is seated against a brown wall. The manner in which his black cloak is draped over a chair behind him gives his stocky figure the look of a dark pyramid. With his forefinger he points proudly to his book (fig. 2), *The Offices of the Madonna* (fig. 3), bound in parchment with red fastenings, completed in 1546 for the Cardinal. On the left-hand page it is possible to distinguish the Creation of the Sun and Moon and on the right the Holy Family. Clovio's head is strongly modeled and his gray eyes gaze directly at the spectator. The tranquil figure is in strong contrast to the windswept landscape beyond the open window, where rose and gray clouds, depicted with the greatest freedom of touch, cross the sky above blue mountains. The cloud formations and swaying trees recall land-

scapes by Tintoretto. The pigment is at times so lightly brushed in that the canvas grain shows through, as it so often does in the work of the Venetian, but in other areas it is applied with a heavily loaded brush.

Another letter of Clovio's reveals that the model and the artist continued to be good friends and to see each other often. "I visited El Greco yesterday to take a walk with him through the town. It was the most beautiful day and the most delicious spring sun that could delight anyone. The whole town had a festive air. I was stupefied upon entering the studio of El Greco to see the curtains of the windows closed so completely that one could barely distinguish the objects. El Greco was seated in a chair neither working nor sleeping. He did not want to go out

with me, because daylight troubled his inner vision⁹." As Clovio refers to the artist's studio in this letter it is possible that El Greco had at this time left the Farnese Palace for a place of his own as he had planned. The letter is undated but was probably written towards the end of El Greco's Roman sojourn.



FIG. 3.—GIULIO CLOVIO.—Offices of the Madonna, Creation of the Sun and Moon, The Holy Family (folio 59 verso and folio 60).
New York, the Pierpont Morgan Library.

Clovio's brief paragraph on El Greco's dislike of working in daylight suggests that he did not sketch in backgrounds from nature in Italy as he did in Spain. Perhaps it is significant that after he left Italy he ceased to portray the forest of columns, archways, and palaces, replacing them with easily recognized motifs of

9. HUGO KEHRER, *Ein Besuch des Giulio Clovio in Atelier Grecos*, in *Kunstchronik und kunstmarkt*, 1922, N. F. 23, v. 34, pp. 784-785.

Toledo and the hilly countryside. Later he placed greater emphasis on the heavens than on the earth, and the intricate pattern of the clouds intensified the emotional quality of his themes and more closely integrated his figures and landscapes. After his arrival in Spain he must have drawn aside the curtains of his studio and allowed the brilliant sunlight of Castilla to enter.

Buildings in El Greco's versions of *The Cleansing of the Temple* and *The Healing of the Blind* done in Italy have often been described as Venetian palaces, Roman ruins, or arches of triumph, but never identified, nor do they have an air of reality as though sketched on the spot. Light is thrown upon this problem by the discovery that a small structure in the background of *The Healing of the Blind* (fig. 4) is a copy of a little temple with quadripartite vaulting outside Rome, not sketched from the temple itself but taken from an illustration in Sebastiano Serlio's third



FIG. 4.—EL GRECO.—The Healing of the Blind. Parma, R. Pinacoteca. Phot. Anderson.



FIG. 5.—SEBASTIANO SERLIO.—*Regole generali di architectvra*. Toledo, 1563 (Bk. 3. verso folio XIX).
 New York, The Hispanic Society of America Library.

book on architecture, *Regole generali di architectura* (fig. 5). The top of the building in the painting has been changed somewhat to give it more the appearance of a ruin, but the vaulting and the columns are identical with the illustration in the book. The artist knew Serlio's works. El Greco's son, Jorge Manuel, who inherited his father's library, listed in his inventory Serlio's first, third, and fourth books on architecture, as well as editions of Palladio, Vitruvius, Vignola, and others¹⁰.

This signed version of *The Healing of the Blind* (fig. 4) was probably painted in Rome for Cardinal Alessandro Farnese¹¹. In oil on canvas, it reveals marked

10. FRANCISCO DE BORJA DE SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, *De la vida del Greco*, in *Archivo español de arte y arqueología*, September-December 1927, v. 3, pp. 306-309. — Idem, *El Greco en Toledo*, Madrid, 1910, p. 197.

11. Parma, R. Galleria. *La Regia galleria di Parma*, by A. O. QUINTAVALLE, Rome, 1939, pp. 133-135.

progress since the earlier version in tempera on panel (Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie), said to have been done at Venice. Tintoretto's influence is still apparent, but several new figures have been added to the scene. A youth in contemporary costume at the extreme left is a portrait, perhaps of a member of the Farnese family. Another incongruous figure is the nude man with heavy black beard and dark hair. For this figure, El Greco may have had in mind the Greek marble statue known as the Farnese Hercules (Naples, Museo Nazionale) which he saw daily in the courtyard. A certain resemblance exists in the turn of the head, the bold features, muscular torso, and the swelling calf of the leg. This enormous statue, discovered in the Baths of Caracalla at Rome in 1545, came into the possession of the Farnese family; it was restored at the command of Cardinal Alessandro and placed in the court¹².

That Clovio's collection in the palace had an important bearing on El Greco's artistic development it is now possible to establish. His first awakening to the art of Dürer may have come when he studied the "book of engravings of Albert" in Clovio's possession. After his arrival at Toledo when he was composing *The Expolio* for the cathedral El Greco borrowed the figure of a man boring a hole in the cross from Dürer's woodcut *Christ Nailed to the Cross* (The Little Passion series). Another example is the resemblance between Dürer's woodcut, *The Trinity*, and El Greco's painting of this theme once in the Church of Santo Domingo el Antiguo, Toledo.

Clovio was strongly influenced by Michelangelo, and many of his works reflect the latter's masterpieces so much that Vasari called him "a new, if smaller, Michelagnolo"¹³. Francisco de Hollanda, a friend of both, wrote "Don Giulio showed us a Ganymede illuminated by his hand upon a drawing by Michael Angelo; it was by this very charming piece of work that he first won renown at Rome." Hollanda mentions other works by Clovio and discusses the miniature technique of stippling which he credits him as discovering¹⁴. Many times must El Greco have turned the pages of Clovio's *Offices of the Madonna* to discover in almost every miniature reflections of the art of Michelangelo, or even, as in *The Brazen Serpent*, an exact copy of most of the latter's composition in the Sistine Chapel on the same subject. The masterpieces revealed to the young Cretan at Rome seem to have made a deep impression upon him; years afterward in Spain he continued to pay tribute to the Florentine as did most of the Mannerists of his time. If he did not see many drawings by Michelangelo, he could have studied several originals as well as innumerable copies in Clovio's possession. Listed in the miniaturist's two inventories were more copies after Michelangelo than any other artist, including anatomical studies and nudes¹⁵.

12. NAVENNE, pp. 436, 483-484.

13. VASARI, v. 9, p. 250.

14. FRANCISCO DE HOLLANDA, *Four dialogues on painting*, tr. by AUBREY F. G. BELL, London, 1928, p. 79.

15. JOHN W. BRADLEY, *The life and works of Giorgio Giulio Clovio, miniaturist*, London, 1891, p. 358. — A. BERTOLOTI, *Don Giulio Clovio, principe dei miniatori*, in R. Deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia, *Atti e memorie*, 1881, p. 271.

The Resurrection (fig. 7) by Michelangelo in Clovio's collection seems never to have been forgotten by El Greco¹⁶. One of his first commissions after reaching Toledo was for three *retablos* in the Church of Santo Domingo el Antiguo, works begun in 1577 and finished in 1579. On a side altar at the right was placed *The Resurrection* (fig. 6), and it is in this composition that what he had seen at Rome came to his aid. Possibly he made a copy of the drawing before he left Italy. In the painting, the strong diagonals of the opposed soldiers are similar to those in the sketch. The soldier at the left in jerkin with sword attached to his baldric recalls by his posture the risen Christ in the drawing. The one at the right resembles the nude man similarly placed in the latter work; although his arms are outflung in different gestures, his stance and relationship to the opposing figure are not unlike. Beneath their close fitting garments the soldiers have the muscular bodies of nudes by Michelangelo. A further proof that the drawing was well known to El Greco is the soldier beneath the feet of the risen Christ. Clad in a yellow and pink uniform, he lies stretched out at full length on a greenish-yellow mantle, with his head on his folded arms. Such a figure appears at the extreme right in the drawing.

Clovio's inventories listed two *Pietàs* after Michelangelo, but there is no way of knowing which these were. El Greco could have seen a sculptured *Pietà* by the Florentine master in the garden of the Villa Bandini, Rome, as not until much later was it placed in the cathedral in Florence (fig. 9). El Greco painted the subject in two versions, probably in Rome. The first one (fig. 8) is a small panel in tempera done with minute brushstrokes, heavy impasto, and the jewel-like tonality dear to Clovio. The compact group is composed of a series of interlacing rhythmic curves; all is restless movement from the flowing, turbulent draperies to the body of Christ which slides forward from the Virgin's lap as if escaping the ineffectual support of the saints on either side. Saint John the Evangelist is in orange tunic and gold-green mantle; Saint Mary Magdalene in yellow tunic, blue-lined. The dark-blue sky is overcast by a menacing purple cloud, the earth of this treeless land is yellow with blue hills in the distance. The influence of Michelangelo is strong, for the Christ is a composite of the Deity in the Florentine group (fig. 9) and that other Christ in one of the sketches (Oxford, Ashmolean Museum) made for the Rondanini *Pietà*. El Greco may also have seen the sorrowful group done for Vittoria Colonna, now known only by copies and engravings, such as that by Giulio d'Antonio Bonasone in 1546, for he has followed it in the upraised head of the Virgin and to a certain extent in the Christ¹⁷.

The second version (fig. 10) is painted with a different technique, that of oil on coarsely grained canvas woven in a lozenge pattern. Although the picture is small, it is less like a miniature, the brushwork freer, the impasto less heavy. The

16. WINDSOR CASTLE, *The Italian drawings of the 15th and 16th centuries*, by A. E. POPHAM and Johannes WILDE, London, 1949, p. 251, pl. 22.

17. CHARLES TOLNAY, *Michelangelo's Rondanini Pietà*, in *The Burlington Magazine*, October 1934, v. 65, pp. 146-157.



116 GREECE The Resurrection. Toledo, Church of Santo Domingo el Antiguo. Phot. Mas, Barcelona.



FIG. 7.—MICHELANGELO.—The Resurrection. drawing. Windsor Castle, Royal Library
Reproduced by gracious permission of H. M. The Queen. Crown copyright reserved.

tonality is somewhat similar, the landscape less menacing, as soft gray clouds tinged with pink drift across the pale sky, partially veiling the stark crosses on the hill. This version has generally been placed in El Greco's first Toledan period but it now seems that it may have been painted in Rome not too long after his first conception of the subject when most influenced by Michelangelo.

The Cleansing of the Temple (fig. 11) must also have been painted in Rome, probably in the Farnese Palace, because it contains a portrait of Clovio similar to that at Naples (fig. 1). With Clovio are three other persons. In the lower right-hand corner (fig. 11) Michelangelo and Titian are depicted, the latter as he appeared in his old age in such portraits as the one now in the Kaiser-Friedrich Museum, Berlin, done about 1555 and still unfinished in his Venetian studio when El Greco was there. The fourth person is a youth with wavy brown hair whose identification is a puzzle. Raphael has been suggested and the artist himself because of his pointing hand¹⁸. In this unusual manner, El Greco has placed together portraits of

18. EDGAR WIND, *A self-portrait of Greco*, in Warburg and Courtauld Institutes, London, *Journal*, October-January 1939-1940, v. 3, pp. 141-142.



FIG. 8. EL GRECO. *Pietà*. Philadelphia, Pennsylvania.
Courtesy John G. Johnson Collection.

certain unusual color combinations—in the lavender and yellow, the blue and violet of the garments of the persons depicted and in a bright blue—a similarity to the tonality of the miniatures in Clovio's *Offices of the Madonna*. Mariani suggests that El Greco's manner of composing a subject, his handling of perspective, may be traced at this period to Clovio and to this book of miniatures¹⁹. Again it is apparent that the buildings in the background of El Greco's canvas lack reality. Michelangelo's influence is seen in the two figures

persons to whom he owed a debt of gratitude. He could hardly have paid a higher tribute to Clovio than to have included him in such company.

From Tintoretto comes the intense emotionalism, the rhythmic surge of the figures rising and falling in waves about the angry Christ. The secondary scene at the right, where phantom-like figures wander in a shadowy room, is from the same source. Venetian also is the unnecessary amount of genre which disturbs the religious significance. In Spain the artist banished genre almost entirely from his work.

Although *The Cleansing of the Temple* reflects the Venetian school there is in



FIG. 9.—MICHELANGELO. *Pietà*. Florence, Cathedral.
Phot. Anderson.

19. VALERIO MARIANI, *Il "stimmato" di San Francesco del Greco a Napoli*, in *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, Rome, N. S. 1953, v. 2, pp. 1344-352.

placed on a strong diagonal at the left in the temple scene. With upraised arms, curved gracefully over their heads, casting luminous shadows on their faces, they recall the youth (fig. 12) in the ceiling fresco of the Sistine Chapel near the *Sacrifice of Noah*.

Von Loga was one of the first to note a relationship between the young El Greco and Clovio. He observed that in *The Cleansing of the Temple* the ample figures and small heads of some of the persons derived from the latter's work. However, such effects were striven for by all Mannerists and could have been acquired by the artist from many sources. Perhaps Von Loga and Justi were right when they decided that both versions of the subject were done at Rome, one painted in oil on canvas (fig. 11), the other in tempera on panel (Washington, D. C. National Gallery of Art, Kress loan). Their theory is the more



FIG. 10.—EL GRECO.—Pietà. New York, The Hispanic Society of America.

acceptable because it would be difficult to explain the Clovio and Michelangelo influences if one version had been done earlier in Venice, although it must be conceded that the Washington one precedes the other and is less accomplished²⁰.

A genre given to this Roman period of El Greco's life is *A Boy Blowing on a Piece of Charcoal* (fig. 13) now at Naples. Many years later in the inventory of his son (1621) are listed *un soplon* and *otro soplon* (A Blower and Another Blower), which are not yet satisfactorily identified²¹. Neither could be the work at Naples because the picture was at Parma, listed in the 1680 inventory as by Clovio; thus establishing that it was painted for the Farnese family and not taken to Spain²². De Rinaldis, who doubts the attribution to El Greco, writes: "the heavy brushing, the handling, the lack of any Venetian influence make A. Venturi think that it is

20. VALERIAN VON LOGA, *Los comienzos de El Greco*, in *La España moderna*, May 1914, v. 305, pp. 110-111 — CARL JUSTI, *Los comienzos de El Greco*, in *La España moderna*, November 1914, v. 311, pp. 80-85.

21. SAN ROMÁN, *De la vida del Greco*, p. 296.

22. GIUSEPPE CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventarii*, Modena, 1870, p. 207.

the work of a seventeenth century painter, working in a style close to Honthorst and the school of 'pittori a luce di fiaccola' derived from him²³." Venturi attributes this genre to Jacopo Bassano, comparing the boy to a similar figure who blows upon a piece of charcoal to make a light in the latter's *Adoration of the Shepherds* in the



FIG. 11.—EL GRECO.—The Cleansing of the Temple. The Minneapolis Institute of Arts.

Accademia, Venice²⁴. Venturi's theory is supported by the existence at Genoa (fig. 14) of an almost identical painting of about the same size given to Jacopo Bassano²⁵.

23. Naples, Museo Nazionale, Pinacoteca... *Catalogo* [by] Aldo di Rinaldis, Naples, 1911, p. 179, tr.

24. ADOLFO VENTURI, *Note su alcuni quadri del Museo nazionale di Napoli*, in *L'Arte*, September-December 1929, anno 32, p. 209.

25. There is a variant of the Naples painting in the Payson Collection, New York, with an illegible signature. Genoa, Palazzo reale, *Mostra della pittura antica in Liguria dal trecento al cinquecento*, *Catalogo*, Genoa, 1946, pp. 70-71. — ANTONIO MORASSI, *Capolavori della pittura a Genoa*, Milan, Florence, [1951], p. 69, pl. 136.

There are slight differences in the type of collar and the blouse, but the face and hands are much alike. Although the Genoa picture is not as well painted as that at Naples it seems to be by the same hand. A comparison of El Greco's portrait of Clovio which at Naples hangs near the attributed El Greco genre reveals an entirely different technique and tonality, although both works are considered to date from the same period. The pigment is applied heavily on the latter canvas, the strokes often broad as though done by a palette knife, the impasto thick and somewhat oily. A luminous red and yellow light is concentrated on the boy's face and light yellow blouse, detaching his figure sharply from the black background. The left hand, silhouetted against this light, is oddly unlike others by the artist and the right hand is strangely foreshortened. Neither in the placing of the high



FIG. 12.—MICHELANGELO.—Nude Figure. Rome, Sistine Chapel.
Phot. Alinari.

lights on the flesh tones, nor in the flecks of red pigment brushed on at random can the handling of El Greco be recognized. Soon after his establishment at Toledo he depicted the effect of flickering light upon figures surrounded by darkness when he represented the shepherds and Saint Jerome with a lighted candle in his *Adoration of the Shepherds* in the Church of Santo Domingo el Antiguo. The light was, however, not strongly concentrated as in the genre, but softly diffused, the pigment brushed in with broad, impressionistic strokes, with no need for heavy impasto, or flood lighting for emphasis.

Among the anecdotes about El Greco's life in Rome is one related by Mancini, writing in the seventeenth century. After stating that the artist painted a picture for the lawyer Lancilotti, taken by many to be by Titian, he adds the following story. Hearing that the Pope considered some of the figures in Michelangelo's *Last Judgment* to be indecent, El Greco said that if the whole work had been torn down he would have done it with propriety and seemliness. This remark so enraged the Romans that the young artist was forced to flee the city and go to Spain²⁶.

26. ROBERTO LONGHI, *Il soggiorno romano del Greco*, in *L'Arte*, 1914, anno 17, p. [301].



FIG. 13.—Attributed to EL GRECO.—Boy Blowing on a Piece of Charcoal.
Naples, Museo Nazionale. Phot. Anderson

The statements of Mancini have not always been found to be reliable and this account must not be taken too literally. Mancini's El Greco seems entirely out of character. The artist revealed, especially during his Roman period, a sincere admiration for, and even dependence upon the Florentine master, nor does it seem probable that he would have aroused Clovio's wrath by criticizing the *Last Judgment* of his favorite painter. That El Greco was shocked by representations of nudes, as has been suggested, is unbelievable, as he had just begun to place them in his compositions; nor was he a fresco painter who could undertake such an enormous task as the *Last Judgment*. He is said to have told Francisco Pacheco in Toledo in 1611 that "Michelangelo was a good man and that he did not know how to paint"²⁷.

27. FRANCISCO PACHECO, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649, p. 242, tr.



FIG. 14.—JACOPO BASSANO.—Boy Blowing on a Piece of Charcoal.
Genoa, Palazzo Reale.

For what reason El Greco left Italy for Spain in 1576 is not known, a secret that he kept carefully, refusing to say, when questioned in a lawsuit, why he had come to Toledo²⁸.

It has often been suggested that he did not go directly from Rome to Spain but returned once more to Venice, and it is true that, had he not done so, he could not have known Tintoretto's *Saint Sebastian* which was not begun for the Scuola di San Rocco there until 1576. His own *Saint Sebastian* (Palencia, Cathedral), done later in Spain, reveals a knowledge of this work.

The enchanting art of Correggio at Parma would have attracted a protégé of

28. MANUEL REMÓN ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos para la historia de las bellas artes*, in *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, 1870, v. 55, p. 605, tr.

the Farnese family, who were the dukes of Parma. It is probable that El Greco stopped in the latter city on his way to Rome, or on this last journey to Venice. No documents support such a theory, but certain influences apparent in El Greco's first works at Toledo suggest that he knew Parma, as well as the art of Correggio and Parmigianino, to which he is far more akin than to that of the Zuccari and other Mannerists.

ELIZABETH DU GUE TRAPIER.

RÉSUMÉ : *Le Gréco au Palais Farnèse, Rome.*

L'amitié qui liait le Gréco avec le miniaturiste Giulio Clovio, pendant leur séjour au Palais Farnèse à Rome, a marqué profondément l'art du premier; des œuvres de Michel-Ange et de Dürer, que possédait Clovio, aussi bien que les miniatures de ce dernier, influencèrent le jeune artiste crétois.

D'autre part le grand nombre de tableaux du Titien et les sculptures antiques du Palais Farnèse, ne pouvaient manquer de l'intéresser. Enfin, sa *Guérison des Aveugles* actuellement à Parme, fut peinte probablement pour le Cardinal Alexandre Farnèse; on peut maintenant démontrer que le petit temple figurant à l'arrière-plan de ce tableau, a été copié d'après les *Règles générales d'architectures*, de Serlio.

CHARLES LE BRUN'S USE OF A FIGURE FROM RAPHAEL

T

HE attitude of French seventeenth century artists to the imitation of the great masters and the antique is confused and ambiguous, and one cannot hope to give a clear account of it, if only because their theories were inconsistent¹. Artists were trained by copying these models; if, like the young Le Brun, they were fortunate enough to be sent to Rome they might even have had the illustrious Poussin to assist them in their study of Raphael. Such studies were thought sufficiently valuable to warrant the foundation of the French Academy in Rome. Moreover, in Paris the discourses of the *Académie royale de Peinture et de Sculpture* as often as not took the form of analyses of recognised masterpieces.

With copying so generally accepted as the best method of learning, it is not surprising that the paintings produced by those so educated should be full of reminiscences of older artists' work; what is more surprising is to see that this was regarded as something of which the artist should be ashamed. This, in fact, is the first accusation levelled at Mignard in Mlle Chéron's poem on '*la Coupe du Val de Grâce*', in answer to Molière's praise. The connoisseur in this poem condemns the painter for not only stealing from Tintoretto and Guido Reni, but for failing to alter the figures to suit their new role². Chantelou reports maliciously that when Bernini wished to see Jabach's collection of drawings Le Brun tried to prevent this,

1. The same could be said of the eighteenth century, though the subject was discussed more frequently and more extensively; see for example Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Dresden edition of 1760, especially I, pp. 204 f.; II, pp. 80 f.; I, p. 83. For some English theories of copying, see E. H. GOMBRICH, *Reynolds Theory and Practice of Imitation*, *Burlington Magazine*, 80, 1942, pp. 40-45.

2. E.-S. CHÉRON, *La Coupe du Val de Grâce*, in *Nouvelle Collection Moliéresque*, 7, Paris, 1880. Similar accusations are made against Mignard, and returned against Le Brun, in the quarrel between them, recounted by A. FONTAINE, *Académiciens d'autrefois*, Paris, 1911, pp. 168, 180 f.



FIG. 1.—RAPHAEL.—Saint Michael Overcoming the Devil.
Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.

St. Michael overcoming the Devil of 1518, in one of his conferences.

When Philippe de Champagne pointed out that one of the women in Poussin's *Eliaser and Rebecca* was imitated from an ancient sculpture, and therefore reproached Poussin for a certain sterility and too great a dependence on the antique, Le Brun intervened on behalf of the artist whom he had characterised as "*la gloire*

for fear that the Italian would discover the source of all his inventions³. Yet this should not be taken as implying that Le Brun or Mignard were any more guilty in this respect than their contemporaries, or even their great predecessors. There was a belief current in Dandr -Bardon's day that Rapha l had gone even further and thrown antiques into the Tiber so that no one should know what he had learnt from them⁴. And did not Philippe de Champagne have the temerity to accuse Poussin of a too slavish imitation of the antique⁵?

By limiting our enquiry to one artist we may be able to discover a little more about his attitude to the question of copying. In the case of Le Brun, who, after all, is a key figure in French seventeenth century art, we have the advantage of two important theoretical statements on the subject, and also a demonstration of how he used in different contexts a figure borrowed from Raphael. This example is all the more telling because Le Brun had discussed the significance of this figure, Rapha l's

3. FR ART, SIEUR DE CHANTELLOU, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, ed. L. Lalanne, Paris, 1885, p. 82. This was told to Chantelou by the abbé Butti, who reported the opinion of *des peintres italiens* that anything good in Le Brun's work * tait tout tiré des dessins de Jabach*.

4. DANDR -BARDON, *Essai sur la sculpture*, Paris, 1765, II, no. 154, p. 45.

5. This occurred in the conference of 7th Jan. 1668, as reported by Guillet de Saint-Georges, see L. DUSSEUX, etc., *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1854, I, p. 250.

de nos jours et l'ornement de son pays." He put forward an ingenious defence that for two great artists to reach the same solution to the same problem did not mean that one was merely copying the other⁶. The argument as recorded by Guillet de Saint-Georges is not altogether clear, but Le Brun's point seems to be that the ancients, having special advantages for studying the nude and partly draped figure, had found an ideal formula for this subject. It was therefore useless for later artists to hope to improve upon it⁷.

Le Brun's other statement is more precise. In praising Poussin's *Israelites Gathering Manna*⁸ he singles out as worthy of attention "*la proportion de toutes les figures laquelle M. Poussin a tirée des plus belles antiques, et qu'il a parfaitement accommodée à son sujet.*" But not only are the proportions selected with care for their suitability, Le Brun emphasises "*comment le Peintre les a si bien suivies sans qu'il y paraisse rien de copié, ny qui soit tout à fait semblable aux origi-*



FIG. 2.—CHARLES LE BRUN.—The Fall of the Rebel Angels, engraved by N. Loir. Phot. B. N.

6. L. DUSSEUX, etc., *op. cit.*, pp. 250 f.

7. These discussions in the *Académie* should not always be taken too seriously; not only was a protest such as this unprepared, but one should not discount the element of personal antagonism, nor the obvious enjoyment of the opportunity for a debate, an exercise in disputation. In this case, and even more in his defence a few minutes later of Poussin's omission of the camels, I believe Le Brun to have been more concerned with the infallibility of Poussin than with the rights or wrongs of imitating the antique, or with the appropriateness of camels in such surroundings.

8. ANDRÉ FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668, conférence no. 6, pp. 76-107.

naux." His descriptions of these proportions brings out clearly one reason for studying ancient statues: they provided a means of learning the way in which bodily features were associated with types of character⁹. To name one instance, the Borghese *Seneca* was "*la plus convenable pour bien représenter un vieillard vénérable qui paroist homme d'esprit.*" In other words, such a study was an aid to physiognomics.

It can be seen from this that Le Brun believed that artists of all times were faced with recurring problems, to which a solution could be found once and for all. Therefore to seek for original answers was to him a futile undertaking. How he expected an artist to apply such a solution in practice can be seen in his own work.

When Le Brun composed a decorative scheme for the Chapel of Versailles¹⁰ the vault was to include *The Fall of the Rebel Angels*, and he had to design a figure of St. Michael which would convey the impression of floating in the air, of force combined with spiritual fineness, and of a high disdain for his adversaries. Just such a problem had been solved by Raphael in his *St. Michael Overcoming the Devil* (fig. 1), which Le Brun had himself analysed in the conference of 7 May 1667¹¹, and, true to his theory, Le Brun adapted this figure to his own use (fig. 2)¹². The three colours, red, yellow, and white, symbolis-



FIG. 3.—CHARLES LE BRUN.—Drawing for Saint Michael.
Paris, Musée du Louvre.

9. See NIVELON, *La Vie de Charles Le Brun*, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fonds français 12987, ff. 212, 214, 215.

10. The history of the chapels of Versailles is extremely complicated, and has been studied most recently by FISKE KIMBALL, *Gazette des Beaux-Arts*, 6th period, no. 26, 1944, pp. 315-332. It seems most probable that Le Brun intended the subject for the third chapel, built between 1676 and 1679, and it may even be connected with the 10,000 livres set aside for the painting of the ceiling in 1678 (J. GUIFFREY, *Comptes des bâtiments du Roi*, Paris, 1881, vol. I, p. 1014).

11. FÉLIBIEN, *op. cit.*, pp. 1-16.

12. This engraving was made for Le Brun by Nicolas Loir, and optimistically dedicated to Louvois. The unfortunate story of the composition is known from the *Mémoires inédits*, and is set out in HENRY JOUIN, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, 1889, pp. 327 f. From his attempt to adapt the design for the dome of the *College des Quatre Nations* one can judge how highly Le Brun thought of it; this is confirmed by the number of versions of the composition (discussed by JOUIN, *op. cit.*, pp. 462 f); there are also many more drawings for it than are listed in either JOUIN or in GUIFFREY and MARCEL, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française*, VIII, Paris, 1913.



FIG. 4.—CHARLES LE BRUN.—Design for a Fountain, Perseus Rescuing Andromeda, detail. Paris, Musée du Louvre.

ing action, light, and air, are more dominant in his *St. Michael* than in Raphael's¹³, the pose is more daring, the whole figure tilted further forward, and this is emphasised by the outstretched left arm; in the proportions he has stressed the force at the expense of the delicacy, all of which accords with the greater action and violence of the scene he is illustrating¹⁴.

In Raphael Le Brun had particularly admired the expression, which he described as follows: "*L'on voit une demy teinte entre les deux sourcils, qui marque dans cette partie une disposition à se mouvoir en s'élevant en haut, ou en s'abaissant sur les yeux, comme il arrive d'ordinaire aux personnes capables de grands soins, et chargés d'affaires importantes, et qui paroist encore lors qu'on se met en colère. Mais cette marque n'est mise là que pour ne laisser pas le frond trop uny. Car cette partie demeure sans effet et sans mouvement, cet Ange méprisant trop l'ennemy qu'il a renversé pour s'appliquer*

beaucoup à le vouloir vaincre. Ce que Raphaël a merveilleusement bien représenté par un certain dédain qui paroist dans ses yeux et dans sa bouche. Ses yeux qui sont médiocrement ouverts, et dont les sourcils forment deux arcs très parfaits sont une marque de sa tranquillité, de mesme que sa bouche dont la lèvre d'en bas surpasse un peu celle d'en haut, en est aussi une du mépris qu'il fait de son ennemy." When Le Brun came to paint his own *St. Michael* he adhered to this same formula.

13. RAPHAEL'S *Saint Michael* has been heavily restored on several occasions since the first cleaning in 1530, see E. GAGNEUX, in *Les Beaux-Arts*, 1860, p. 84, and E. PERRIN, in *Revue Européenne*, IX, 1860 pp., 527-631.

14. One might also explain the robustness of Le Brun's *Saint Michael* by his statement on the use of the antique: "*Le peintre qui vient étudier ces antiques les dessine exactement comme il les voit, mais lorsqu'il en veut tirer des secours pour son usage, il y ajoute ou il en retranche quelque chose pour les réduire au véritable naturel et les ramener du merveilleux au vraisemblable.*" (GUILLET DE SAINT-GEORGES, quoted in A. FONTAINE, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, s. d., p. 116.)

Le Brun made two other copies of this figure. One is a drawing (fig. 3)¹⁵ which, from the pose, seems to come between the Raphael and the painting for Versailles. Here it will be seen that while the mouth retains its smile of contempt, the brow has been contracted in a frown of anger. Evidently Le Brun with his burning interest in expression¹⁶ had experimented with the facial configuration before deciding that Raphael's solution was the best. Yet if anger was inappropriate in a Christian Saint, no such inhibitions need trouble a classical Hero, and when Le Brun wanted a Perseus for a fountain design (fig. 4)¹⁷ he turned once more to Raphael's figure; but this time, beneath the helmet, there is an unmistakable frown of anger and distaste.

Against the charge of plagiarism Le Brun could offer the same defence he had made for Poussin, that a particular problem (of pose and expression) had been ideally solved by Raphael, and that he had merely arrived at the same answer. But he could also extend the defence along lines implied in his discussion of proportion: When Poussin in the *Israelites Gathering Manna* wished to express the character of an old man of "esprit," he gave him the proportions of Seneca; for he trusted that an interpreter would recognise the source and thereby be helped in his understanding of the painting by recalling the personality of the ancient philosopher. Similarly, in the case of Le Brun, our recognition of the source increases our understanding of both the *St. Michael* and the *Perseus*, by emphasizing the difference in their expressions. The divergence in emotion and character between Angel and Hero is brought out even more fully when both are compared with Raphael's original. Such a norm against which all variations could be measured, gave to Le Brun's designs an advantage to offset against their lack of inventiveness.

JENNIFER MONTAGU.

RÉSUMÉ : *L'emploi par Charles Le Brun d'une figure de Raphaël.*

A l'époque où l'habitude de prendre ses modèles chez les peintres anciens ou dans l'antiquité, était très en vigueur mais souvent condamnée, Charles Le Brun justifiait ses emprunts en disant que cette pratique, dans le domaine de l'art, était fort admissible et non sans valeur. D'autres maîtres avant lui, ne s'étaient pas seulement constitué des recueils d'anatomies et d'attitudes, mais aussi tout un répertoire de types physiques avec leurs caractères particuliers, d'ordre moral ou intellectuel. L'artiste qui utilisait une telle figure créait ainsi un type bien reconnaissable. L'imitation par Le Brun du *Saint Michel* de Raphaël montre comment les mêmes règles étaient appliquées à l'expression; le moindre changement dans les traits des modèles si bien connus se remarquait et soulignait l'expression nouvelle que l'artiste voulait leur donner.

15. GUIFFREY and MARCEL, *op. cit.*, no. 6769.

16. See his *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, 1698.

17. The drawing (GUIFFREY and MARCEL, *op. cit.*, no. 5977) was kindly photographed for me by Dr. Walter Vitzthum. It was engraved by LOUIS DE CHASTILLON in his *Projets de fontaines pour Versailles*, Paris, s. d. (pre 1690).

A PROPOS DES PORTRAITS PEINTS

PAR

FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS

DÉPUIS qu'en 1905 la *Gazette des Beaux-Arts*¹ a publié une suite d'articles excellents de M. C. Gabillot sur eux, les Drouais, peintres qui enchantent les collectionneurs et les visiteurs de Musées du monde entier, n'ont pas tenté les historiens d'art. Ceux-ci n'ont pas osé reprendre l'étude que nous venons de citer et qui est appuyée sur de nombreux extraits de critiques de Salons, non seulement parce que l'étude est sérieuse, mais parce que, première défense du peintre, elle reste encore timide, et ne montre pas tout l'intérêt de ses œuvres, qui est considérable².

On est resté trop longtemps sous l'impression des pages sévères de Diderot à propos de Drouais. Le célèbre critique, de Salon en Salon, reprend les mêmes reproches : il regrette que les visages des femmes de Drouais soient trop aimables : c'est « du rouge sur de la craie blanche » (1764), c'est « de la craie » (1767, 1771), c'est trop « un teint de pêche » (1771). N'oublions pas que Diderot, comme les Encyclopédistes, croit au « naturel », et qu'il est contre le maquillage³ ; dans *la Nouvelle Héloïse* (1761), Rousseau a parlé de même, et a supplié le peintre qui fait le portrait de son héroïne de la représenter sans fard. Mais Drouais ne pouvait peindre ses modèles différemment, et les auteurs du temps comprenaient bien qu'il fallait s'en prendre non aux peintres, qui se montraient très fidèles, mais aux dames

1. *Les trois Drouais*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, pp. 177, 288, 384 ; 1906, t. I, pp. 155, 246.

2. Nous avions l'intention de publier, dans la collection que nous dirigions alors, un volume sur François Hubert Drouais, et M. François Boucher pensait y travailler avec nous. Nous donnerons, bientôt, un état de questions sur Drouais, nous contentant ici, à propos d'un document inédit, de reprendre la question d'une façon très générale.

3. Cf. *Encyclopédie*, éd. de 1780, t. XXIX, pp. 458-459, article *Rouge*. « Il n'y a pas longtemps que le beau sexe de ce pays a mis en vogue l'art barbare de se peindre les joues de rouge éclatant... Est-ce dans l'espoir de mieux séduire... Il me semble que ce n'est pas un moyen propre à flatter les yeux... ». L'article est signé D. J. c'est-à-dire le chevalier Louis de Jaucourt (1704-1779), un des principaux auteurs du dictionnaire.



FIG. 1. — FRANÇOIS-HUBERT DROUAI.
Armand-Jérôme Bignon,
gravure par N. de Launay, 1769, B.N., Est.

parmi les portraitistes du XVIII^e siècle. Sans lui, nous ignorerions le visage et le maintien des grands seigneurs et des grandes dames du siècle de Louis XV qui, malgré de nombreux mémoires, se sont peu confiés à nous. C'est ce qu'ont bien compris certains critiques du XVIII^e siècle, notamment Lesuire, auteur du *Coup d'œil sur le Salon de 1775 par un aveugle* (in-12, 26 p., p. 14, non cité par Gabillot). « On ne peut exiger que M. Drouais, peintre non seulement de Paris, mais de la Cour, au centre du prestige, peigne la vraie nature qu'il n'est pas à même de voir. Il rend celle qu'il a sous les yeux, avec cette galante manière de chercher à briller et à embellir tout... » Le public, d'ailleurs, était enchanté par les œuvres de Drouais; toutes les femmes voulaient être peintes par lui, et elles lui

qui se faisaient peindre, et entendaient être représentées ainsi. Dans *les Dialogues sur la Peinture* à propos du Salon de 1773 (p. 60), l'auteur nous l'explique à propos du *portrait de Marie-Antoinette*, en répondant à ceux qui disent que « les peintres la défigurent » : « Cet enduit sur les joues... c'est le costume de la Cour. Je ne puis pardonner à ses suivantes qui, par jalousie lui ont gâté le visage »⁴.

Insistons donc sur la fidélité des portraits de Drouais, sur son très grand talent, son goût excellent et sa couleur distinguée, et reconnaissons que, s'il n'a pas la profondeur psychologique d'un La Tour, il mérite de conserver une place éminente

4. *Eucore* p. 61. « Comment un peintre peut-il lutter contre un pareil costume », etc. Voir SENAC DE MEILHAN, qui se plaint d'habitudes contraires (*Portraits et Caractères*, 1813, p. 7, sur la duchesse de Chaulnes : « Son teint offrait un blanc de lait ou de cire. »)

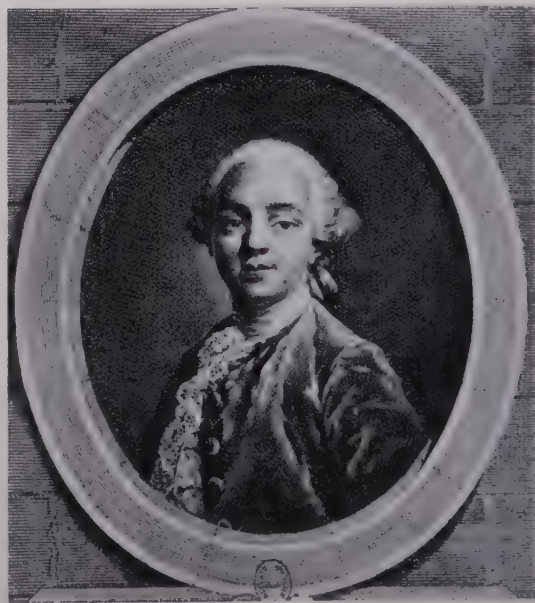


FIG. 2. — DROUAI. — M. J. Bandieri de Laval,
gravure par Beauvarlet, 1770. B.N., Est.

demandaient de peindre leurs enfants; les hommes, aussi, recouraient à lui⁵.

Drouais n'a pas de position officielle; à deux époques différentes, il travaille pour la Direction des Bâtiments, mais ces travaux ne lui donnent pas de situation fixe. Il n'en souhaite pas, car, ainsi que Fragonard, il aime mieux travailler pour des amateurs.

Il expose tous les ans au Salon à partir de 1755 ses portraits de femmes, d'hommes (fig. 1), d'enfants. En 1763 il travaille pour Mesdames, filles de Louis XV, mais elles ne sont pas riches et ne lui commandent que quelques portraits de famille. En 1763 il s'attache à Mme de Pompadour, fait d'elle un portrait qui la montre travaillant à son métier de tapisserie⁶, mais la Marquise meurt en 1764, et Drouais, envoyant son portrait au Salon, spécifiera qu'il a fini la tête en « avril 1763 ». En 1765, il expose notamment deux portraits d'enfants, un anglais, un espagnol. En 1766 et 1767, autres enfants dont un enfant au chien connu grâce à un exemplaire du Metropolitan Museum, deux



FIG. 3. — DROUAI. — Louis XV, peinture, 1773. Musée de Versailles

5. Rappelons que les hommes d'alors tenaient à leur élégance qui composait, selon Gaxotte « une espèce d'héroïsme ». Et Gaxotte cite le cas de M. Dupin de Francueil âgé de 62 ans lors de son mariage, dont la grand-mère de George Sand, disait : « Est-ce qu'on était jamais vieux en ce temps-là ! C'est la Révolution qui a amené la vieillesse dans le monde. Votre grand-père, ma fille, a été beau, élégant, soigné, gracieux, parfumé, enjoué, aimable, affectueux et d'une humeur égale jusqu'à l'heure de sa mort... On savait vivre alors » (*Siècle de Louis XV*, p. 435).

D'ailleurs, si Drouais, « peintre des Grâces », essayait un portrait plus sérieux, les critiques lui en tenaient rigueur. Celui qui écrit *L'Eloge des tableaux au Salon de 1773* (p. 47) regrette un portrait de notaire en habit noir; Drouais, dit-il, « était dans un quart d'heure sombre quand il a peint ce tableau, car il a fait écrire à ce monsieur un testament; j'aurais préféré un contrat de mariage ». N'oublions pas que « la tristesse dans le caractère des têtes » que lui demande un autre critique en 1775 (*Entretien sur l'Exposition*, p. 26) est, elle aussi, de l'affectation. C'est la tristesse préromantique souhaitée par un intellectuel.

6. Cf. Exposition du siècle de Louis XV à la *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, n° 30 (prêté par Lord Rosebery).

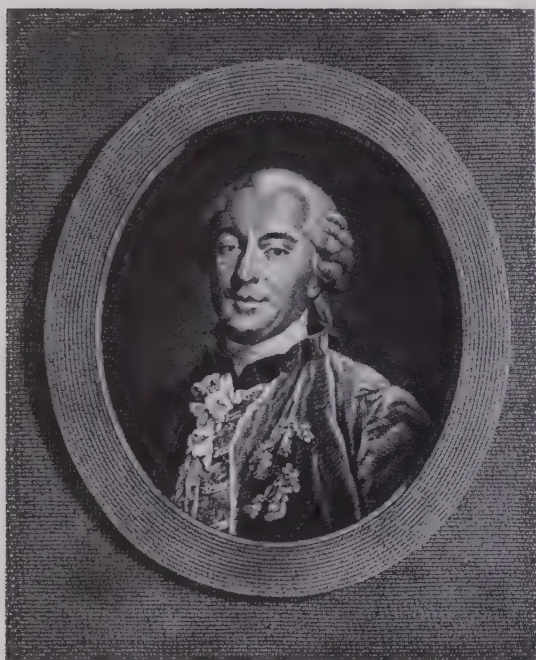


FIG. 4. — DROUAIS. — Buffon, gravure par Cathelin, B.N., Est.

maîtresse du Roi, Drouais fait son portrait, et il va être quelque temps son peintre préféré. On sait que c'est à Drouais que la comtesse achètera les dessus de porte de Fragonard pour Louve-ciennes.

Mais, à la fin du règne de Louis XV, Drouais se retourne vers la Cour; il essaie de s'y imposer en peignant un portrait de Louis XV (fig. 3), le dernier du souverain, daté d'août 1773, qui ne lui a pas été commandé quoi qu'il le dise, mais qui a fini, au XIX^e siècle, sans doute, par entrer au Musée de Versailles¹⁰. La Direction des Bâtiments lui commande un

10. Mayrobert, cité par Gabillot, disait que le Roi est, dans ce portrait, « trop flatté, trop rajeuni ». Ce n'est pas l'avis de P. Gaxotte (*Siècle de Louis XV*, p. 455); pour lui, « c'est un vieillard qui porte beau..., mais les joues sont molles, fripées et tombantes, le cou soutenu par une haute cravate trop serrée, l'obésité commençante clairement indiquée, et, sous les paupières lourdes, le regard triste et lointain ».

petites filles, le petit Hérault de Séchelles, et de grandes dames (Mme de Brionne, la princesse de Carignan), ainsi que Turgot.

A cette époque, Drouais, comme ses confrères, ajoute au profit qu'il tire de ses tableaux les sommes que lui rapportent les estampes faites d'après certains d'entre eux par Jacques-Firmin Beauvarlet (1731-1797); celui-ci grave en 1765 le portrait des enfants du duc de Béthune⁷, en 1767 le comte d'Artois et Mlle Clotilde⁸, vers 1770, le maître à danser des Enfants de France, M. J. Bandieri de Laval (fig. 2), et vers la même époque un portrait de Mme du Barry en costume d'homme⁹.

Car, dès que Mme du Barry est la

7. M. Roux, *Inv. du Fonds français du XVIII^e siècle*, *Bibl. Nat.*, Cat. Beauvarlet, n° 62.

8. M. Roux, *id.*, Cat. Beauvarlet, n° 66. La gravure est présentée aux modèles.

9. M. Roux, *Inv. du Fonds français du XVIII^e siècle*, *Bibl. Nat.* Cat. Beauvarlet, nos 72 et 73.

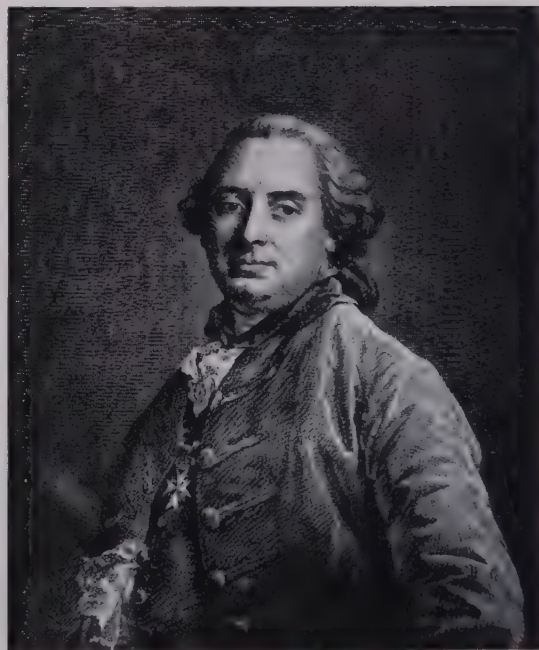


FIG. 5. — DROUAIS. — Turgot, gravure par Cathelin, 1764, B.N., Est.

portrait de la Dauphine en Hébée, et l'abandonne de nouveau.

Il devient alors, en 1772, premier peintre du comte de Provence, futur Louis XVIII, et le représentera ainsi que sa femme, que la sœur de celle-ci, la comtesse d'Artois, et que Mme Clotilde.

Ces commandes l'absorbent beaucoup, car il s'agit, on le verra, de recopier plusieurs fois son original. Pour des amateurs moins riches, et qui ne peuvent se permettre de lui commander des copies peintes, il fait exécuter des gravures. Son graveur habituel est devenu Louis-Jacques Cathelin (1738-1804), dont les œuvres sont éditées par Bligny, « lancier du Roi, cour du Manège aux Tuileries »¹¹. Cathelin grave son *Buffon*¹² (fig. 4), son *Turgot*¹³ (fig. 5) et plusieurs portraits de la jeune famille royale¹⁴ (fig. 6 à 9).



FIG. 6. — DROUAIS. — La Reine Marie-Antoinette, gravure par Cathelin. B.N., Est.

Sur ces derniers, nous pouvons apporter quelques éléments nouveaux grâce à un mémoire inédit qui suit, et que Gabillot n'avait pu, faute de place, donner dans son travail¹⁵. Ce petit document nous montre la pratique, fréquente alors, de la commande des croquis à l'usage des modèles eux-mêmes, de leur famille, de leurs familiers, et nous explique comment nous retrouvons de nombreux exemplaires du même portrait, souvent signés, dans diverses collections. Il a surtout l'intérêt de citer plusieurs portraits encore à retrouver de Drouais, celui de la comtesse de Chartres, celui de Bandieri de Laval, connu par la

11. Ce Bligny est un curieux personnage, « mal connu » dit M. Roux, pourtant toujours si bien informé. En réalité, d'après une notice parue dans l'*Intermédiaire* (1866 pp. 345, 353), Thomas-Vincent Bligny est né vers 1740 et mort en 1785; « sorte de suisse chargé de la charge des galeries », il est aussi peintre, membre de la confrérie de N.-D. des Peuples, « vitrier », c'est-à-dire marchand de cadres et doreur aux Tuileries (quatre actes retrouvés par nous au Minutier Central, ét. XCVIII, 532, 534, 545 et LIV, 870, nous apprennent qu'avant cela, en 1755-1759, ce « peintre et lancier du Roy » habite encore rue Saint-Antoine); il y ajoute vers 1768 et jusque vers 1777 au moins le commerce des estampes. Il annonce une suite : *Recueil de portraits de la famille royale... et des hommes illustres de l'Europe dans les règnes de Louis XV et Louis XVI*; il présente à Versailles, à la Cour, une gravure de Cathelin d'après Ducreux (Mme Clotilde) en 1773, et la même année une autre estampe de Cathelin représentant le roi de Sardaigne au comte et à la comtesse d'Artois. La comtesse de Brionne a « bien voulu » lui prêter un portrait de Joseph II, il le fait graver par le même graveur.

12. M. Roux, *Inv. du Fonds français du XVIII^e siècle*, inv. Cathelin, n° 12.

13. *Op. cit.*, n° 12, *Salon de 1775*. Voir dans l'*Almanach des Muses de 1776* (p. 44) des vers de la Harpe « pour le portrait de M. Turgot... ».

14. *Op. cit.*, n° 59 (comtesse de Provence), n° 62 (Marie-Antoinette), n° 68 (comte de Provence), n° 69 (comtesse d'Artois).

15. Il le connaissait, l'avait vu dans l'étude de M. Poisson d'où il a passé au Minutier Central où nous l'avons retrouvé.

gravure (fig. 2), celui de Mme de Chousi (?). Nous constatons qu'en 1775 Mme de Brionne doit 648 livres à l'artiste; nous ne pouvons penser que c'est pour son portrait exposé au Salon de 1767. Nous voyons aussi que Mme de Langeac demande le portrait de son mari, sans doute une copie de celui exposé au Salon de 1769.

GEORGES WILDENSTEIN.

ÉTAT DE CE QUI EST DU A FEU M. DROUAIS ¹⁶

A. — NOTE DES OUVRAGES FAITS POUR LE ROI

<i>Le portrait de Mme La Dauphine en Hébé</i> ¹⁷	3.000 livres
<i>Le portrait de Mme La Comtesse de Provence en Diane</i> ¹⁸	3.000 livres
<i>Copie en miniature du feu Roi pour M. de Brancas</i>	288 livres
<i>Le portrait de Mme Clotilde</i> ¹⁹	2.400 livres
	8.688 livres

B. — POUR MONSIEUR

Le portrait en pied de Monsieur, en grand habit de l'ordre du Saint-Esprit, sur toile de 7 pieds 3 pouces de haut sur 5 de large ²⁰.

Une copie du portrait de Monsieur en pied, pour la ville d'Angers sur toile de 7 pieds 3 pouces de haut, sur 6 de large ²¹.



FIG. 7. — DROUAIS. — Marie-J^{ne}-Louise de Savoie, Madame, gravure par Cathelin. B.N., Est.

16. Cet état se trouve joint à l'Inventaire après décès. Minutier Central LIII, 521.

17. Musée Condé, Chantilly. Cf. Gabillot, p. 170. Daté 1773. Une autre version passe dans la vente Lawes-Witterwrouge et Maxwell à Londres, 15 mars 1936, n° 61.

18. Musée de Versailles. Cf. Gabillot, *op. cit.*

19. « *Princesse de Piémont, pinçant de la guitare* » (Cat. du Salon de 1775).

20. Musée de Versailles.

21. C'est cette copie qui a été exposée au Salon de 1775. L'auteur de *La lanterne magique aux Champs-Élysées* (1775, p. 17) fait remarquer que Drouais a rajeuni le prince qui semble n'avoir que 10 ans alors qu'il va « tout-à-l'heure avoir vingt ans ». Le futur Louis XVIII était né en 1755. Drouais l'avait déjà représenté en 1769 (crayon daté, passé le 14 déc. 1936 dans la vente M. D.).

Une copie du portrait de Monsieur en pied sur toile de 6 pieds 9 pouces sur 5 de large pour M. de Limon.

Une copie du portrait de Monsieur en pied, sur toile de 5 pieds 9 pouces de haut sur 5 de large pour Mme de Pange.

Une copie du portrait en pied de Monsieur sur toile de 7 pieds 3 pouces de haut, sur 5 pieds 3 pouces de large pour M. de Fontette.

Une copie du portrait en pied de Monsieur, sur toile de 6 pieds 9 pouces de haut sur 5 de large pour M. le comte de Crainai.

Une copie du portrait de Monsieur sur une toile ovale de 20, pour M. d'Angiviller.

Les prix ne sont pas encore fixés à tous ces ouvrages.

C. — POUR MADAME

Une copie du portrait de Madame en Diane, sur toile de 40, pour M. le comte de Viri, ambassadeur de Sardaigne 1 000 l.



FIG 8. — DROUAI. Marie-Thérèse, Princesse de Savoie, Comtesse d'Artois, gravure par Cathelin. B.N., Est.

La bordure du tableau précédent 120 l.

Une copie du portrait de Madame, sur une toile ovale de 20, pour M. l'abbé Murat 300 l.

Une copie à l'huile du portrait de Madame, pour Mme la duchesse de L'Esperè (?) ²² 300 l.

22. Signalons un portrait de la comtesse de Provence, probablement un des précédents dans la vente du Comte R. de Quelen, 1931, n° 9 (ovale, h. 0,69; l. 0,55).

Une copie du portrait de Madame, pour mettre sur une boîte, pour M. Cromot ²³ 288 l.

D. — POUR M^{me} LA COMTESSE D'ARTOIS

Le portrait de Mme la comtesse d'Artois, sur toile ovale de 20 1 200 l.

La bordure dudit tableau 120 l.

Une copie du portrait de M. le comte d'Artois dans sa première jeunesse, pour Mme la comtesse d'Artois 300 l.

Une copie du portrait de Mme la comtesse d'Artois, pour envoyer à Turin 240 l.

La bordure dudit tableau 96 l.

Une copie du portrait de la comtesse d'Artois, pour Mme Clotilde 240 l.

La bordure dudit tableau 72 l.

Une copie du portrait de Mme la comtesse d'Artois, pour Madame 240 l.

La bordure dudit tableau 96 l.

Une copie du portrait de Mme la comtesse d'Artois avec deux mains, pour M. le comte de Viri, ambassadeur de Sardaigne 1 000 l.

La bordure dudit tableau 120 l.

Une copie du portrait de Mme la comtesse d'Artois, sur un ovale ²⁴ 240 l.

La bordure dudit tableau 72 l.

Une copie à l'huile du portrait de Mme Clotilde, sur toile de 20, avec des mains, pour Mme la comtesse d'Artois, le prix n'a pas été fixé de cette copie.

4.036 l.

Tous ces prix ne sont pas encore réglés et sont par conséquent susceptibles de déduction.

23. M. Gromot du Bourg (Cf. sur lui Marmontel, *Mémoires*, t. II, p. 10).

24. Une *comtesse d'Artois*, par Drouais, h. 9 inches 1/2 sur 6 1/2 est passée dans la vente Behrens à Londres (1930, n° 145).



FIG. 9. — DROUAI. — Monsieur, Frère du Roi.
gravure par Cathelin. B.N., Est

E. — POUR MADAME VICTOIRE

Une copie du portrait de Mme Clotilde.

F. — POUR M^{me} LA DUCHESSE DE CHARTRES
Son portrait commencé, dont le prix n'est fixé.

G. — POUR M. LE PRINCE DE CONDÉ

Le portrait de Mademoiselle 600 l.
Une copie du portrait de Mme de Ver-
mandois 240 l.
Frais de voitures 48 l.
888 l.

H. — POUR DIFFÉRENTS PARTICULIERS²⁵

Une copie en pied du portrait de
Mme Du Barry et une copie en
miniature, dont les prix ne sont
*point fixés, pour M. Beaujon*²⁶.

25. L'Almanach Royal de 1775 nous apprend qui sont les personnages qui commandent à Drouais ces portraits; ils appartiennent tous à la Maison de Monsieur ou de Madame. Le comte de Sparre un des gentilshommes de Monsieur, le comte de Crenay son

Le portrait de Mme de Marcenai,
avec des mains 600 l.
Le portrait de M. Bandieri de Laval,
dont le prix n'est pas fixé.
Le portrait du comte de Langeac,
pour Mme de Langeac 360 l.
Le comte de Langeac doit 120 l.
Un portrait d'enfant, pour Mme la
duchesse de Grammont 720 l.
Le portrait de Mme de Chousi 360 l.
La copie du portrait précédent, en
miniature 192 l.
Mme Du Barry doit la somme 10 000 l.
Pour différentes copies faite de nou-
veau pour Mme Du Barry et dont
deux ne sont pas encore livrées ... 1.176 l.
Il est dû par Mme la comtesse de
Brionne 648 l.
Une copie du portrait de la Reine,
sur une toile ovale de 20, sans
mains pour M. de Limon 240 l.
14 416 l.

I. — DIVERS

Il est dû par les élèves la somme de .. 772 l.
Plus il est dû pour une copie de Roy
pour M. de Crenay deux cent qua-
rante livres 240 l.
Plus pour M. Bandieri de Laval pour
une copie dont le prix n'est pas fixé.

maitre de la Garde-robe (la marquise de Crenay est une des dames de la comtesse d'Artois), M. Cromot du Bourg, Conseiller d'Etat, est Surintendant de ses Bâtiments et membre de son Conseil, M. Geoffroi de Limon est Intendant de ses Maisons, domaine et Finances, le baron de Fontette, marquis de Tilly d'Orceau, est chef du Conseil, le comte de Langhac est son capitaine des gardes de la Porte.

Quant à l'abbé de Murat, il est un des aumôniers par quartier de Madame.

26. Ces portraits de Mme du Barry ont été bien étudiés par M. Gabillot. M. André MASSON (*Beaujon*, Bordeaux, 1937, p. 40) nous montre Beaujon, protégé par Mme du Barry, mais devant payer pour elle en quelques années plus de six millions à ses divers fournisseurs. Beaujon avait fait exécuter par Cozette un portrait de Marie-Antoinette en tapisserie d'après celui de Drouais, avec quelques modifications (Masson, *op. cit.*, pp. 155 et 144; légué par Beaujon à la Chambre de Commerce de Bordeaux).

CHASSÉRIAU

(1819 - 1856)

QUELQUES ŒUVRES INÉDITES OU PEU CONNUES

PUBLIÉES A L'OCCASION

*DU CENTENAIRE DE LA MORT DE L'ARTISTE **



FIG. 1. — THÉODORE CHASSÉRIAU. — *Etude de nègre*, huile sur toile. Montauban, Musée Ingres. Phot. Jaubert, Montauban.

L'ŒUVRE de Théodore Chassériau, qui s'inscrit dans les limites d'une vie courte, a été diverse et nombreuse; certaines œuvres ont subi l'épreuve de la critique, pas toujours compréhensive, au moins dans les deux premiers tiers de la vie de l'artiste : ce sont celles envoyées au Salon, de 1836 à 1853, et les grandes compositions murales dans des édifices publics¹. Elles forment la partie *publique* de l'œuvre. Les autres, les plus nombreuses, ont été commandées ou acquises par des amateurs, et n'ont été connues, dans une petite proportion, que par

* Le présent article, terminé en 1956, était destiné à commémorer le centenaire de la mort du Maître.

1. Eglise Saint Merri (Légende de Sainte Marie l'Égyptienne, 1841-1843); escalier d'honneur de la Cour des comptes à l'ancien palais d'Orsay (détruit en 1871), 1844-1848; église Saint Roch (Saint Philippe et Saint François-Xavier baptisant, 1854); église Saint Philippe-du-Roule (Le Calvaire, 1855).



FIG. 2. — THÉODORE CHASSÉRIAU. — *Le devin Calchas révèle aux Achéens les conditions nécessaires à l'apaisement du courroux d'Apollon (?)*, huile sur toile marouflée sur bois.
Le Mans, Musée de Tessé. Phot. Musée de Tessé.

quelques expositions². Le baron Arthur Chassériau, qui avait voué sa vie à honorer la mémoire de son oncle, avait réuni une collection considérable, dont il a fait bénéficier plusieurs musées, et, en plus grande partie, le Louvre, lequel a lui-même redistribué un certain nombre d'œuvres entre divers musées de province, où elles sont restées inédites. Nous laisserons ici de côté tout ce qui a trait aux envois au Salon, et aux grands travaux décoratifs³, pour ne nous occuper que du reste, ce qu'on pourrait appeler l'œuvre *privée*. En donnant cette publication, nous serons heureux de marquer le centenaire de la mort d'un artiste comblé de dons, et profondément attachant, mais diversement infortuné, et quelque peu oublié aujourd'hui.

La dernière main apportée à l'étude de l'œuvre de Chassériau est l'exposition

2. On peut citer parmi les principales : *Rétrospective Chassériau*, à la quatrième exposition du Groupe des peintres orientalistes, Paris, 1897; *Exposition centennale de l'Art français*, Paris, 1900; *Grande rétrospective Théodore Chassériau*, Paris, 1933; *Théodore Chassériau, Dessins*, Paris (Louvre, Dessins), 1957.

3. Nous avons étudié ailleurs les *Œuvres inédites ou peu connues, en rapport avec les envois au Salon* (à paraître), et les *Œuvres inédites et peu connues en rapport avec les grandes décorations* (*Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1957).

rétrospective de 1933⁴, qui suivit de peu l'ouvrage fondamental de Léonce Bénédite, élevé comme un monument à la mémoire de l'artiste⁵, et précéda de peu les grandes libéralités du baron A. Chassériau en 1936. Nous ne referons pas ici l'étude des œuvres, excellemment faite par Bénédite, dont nous sous-entendrons toujours les travaux fondamentaux; nous nous contenterons de présenter des œuvres inédites que nous avons eu l'heureuse fortune de retrouver chez des amateurs, ou des œuvres non publiées jusqu'ici, ou conservées obscurément par divers musées⁶. Nous nous efforcerons de suivre, autant que possible, l'ordre chronologique.

I. — ÉTUDE DE NÈGRE

Voici, d'abord, cette étude de nègre⁷ (fig. 1), mentionnée par Bénédite, mais qui n'avait pas été reproduite jusqu'ici, — étude demandée par Ingres, de Rome, à

4. Paris, Musée de l'Orangerie. Savant catalogue, par Ch. STERLING.

5. Léonce BÉNÉDITE : *Théodore Chassériau. Sa vie. Son œuvre*, Paris, 1931, 2 vol. in-4°, publié après la mort de l'auteur, par André Dezarrois. L'ouvrage renouvelait le livre chaleureux, mais un peu insuffisant et vieilli, de Valbert CHEVILLARD : *Un peintre romantique, Théodore Chassériau*, Paris, 1893.

6. Nous espérons, ainsi, avec nos publications antérieures, rappelées ci-dessus, avoir publié l'ensemble des œuvres inédites ou peu connues de Chassériau, jusqu'ici parvenues à notre connaissance, et qui complètent le grand travail, si précieux, de Léonce Bénédite.

7. Huile sur toile (0,548 × 0,735). — Coll. Ingres. Musée de Montauban (legs Ingres). Nous devons à notre distingué collègue, M. Daniel Ternois, conservateur du musée Ingres à Montauban, la communication de cette photographie; nous sommes heureux de l'en remercier ici à nouveau.

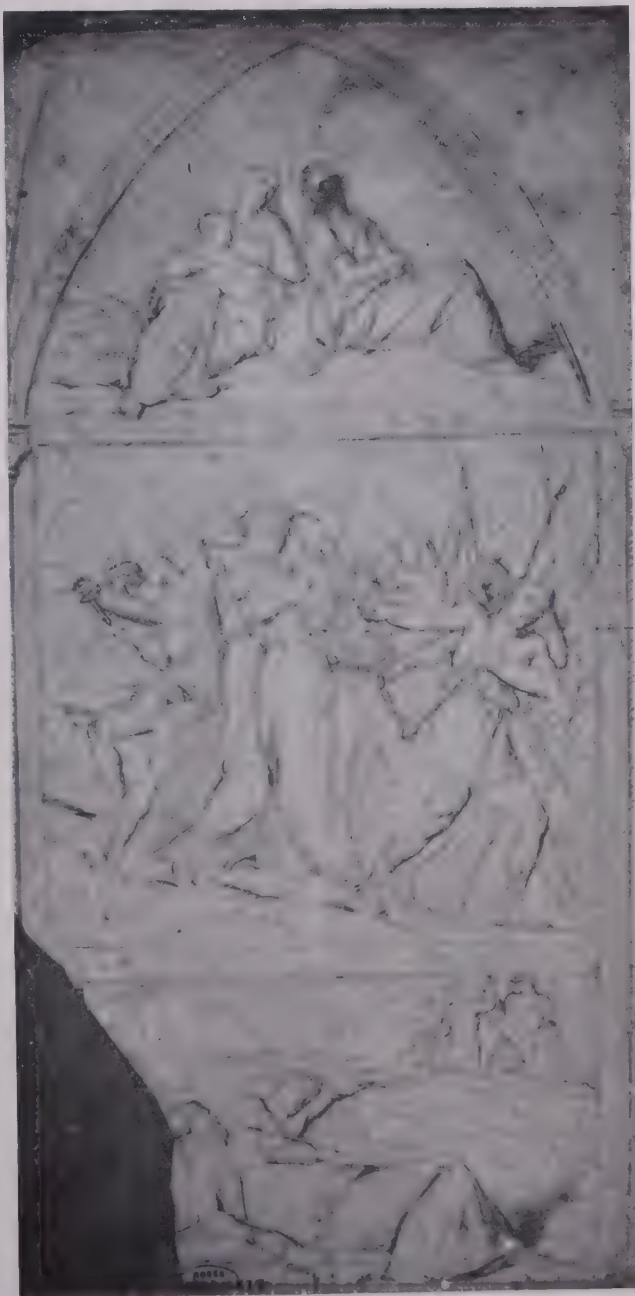


FIG. 3. — THÉODORE CHASSÉRIAU.
Le martyre des saintes Félicité et Perpétue,
mine de plomb. Orléans, Musée des Beaux-Arts
Phot. Musée des Beaux-Arts, Orléans.



FIG. 4. — THÉODORE CHASSÉRIAU. — *Personnage couché, dormant ou mort, mine de plomb.*
Poitiers, Musée des Beaux-Arts. Phot. Plessis, Poitiers.

assez autoritaire, à son ami Gatteaux à qui il avait demandé de pressentir Chassériau, ce qu'il désire : « Le calque ci-joint vous indiquera ce que je veux. Il faut donc trouver parmi mes élèves celui qui sait le mieux faire le portrait d'un modèle (...). Surtout qu'il copie le type de l'individu le plus possible (...). Comme je ne dois rien vous cacher, le sujet que je veux traiter est *Le Seigneur chassant le démon du haut de la montagne*. Quand à l'élève, il n'a pas besoin de le savoir, je lui demande une simple figure de nègre dans cette attitude. » Chassériau, ayant éprouvé des difficultés avec son modèle, ne put envoyer l'étude qu'en 1838. Cette peinture de Chassériau n'est qu'une étude, et une étude un peu vide de sens pour l'exécutant, comme on l'a vu, si ce n'est qu'il devait y rendre, sur instruction du maître, tout le réalisme possible. Il faut reconnaître qu'il y a ajouté une sobre distinction, et une élégance raffinée; ces qualités peuvent rappeler le corps svelte de nègre du premier plan de *La bataille d'Aboukir*, de Gros (Musée de Versailles), et ce rapprochement n'est pas sans intérêt. Mais il est notable qu'on aie pu attribuer ce *Nègre* à Ingres, au moment où le legs de la collection de l'artiste est venu former le premier fonds du musée de

Chassériau, dans les conditions qu'a précisées le comte Henri Delaborde⁸; Ingres songeait à un grand tableau : *Le Seigneur chassant le démon du haut de la montagne*, pour lequel il voyait Satan sous les traits d'un nègre. Il précise de la manière suivante,



FIG. 5. — THÉODORE CHASSÉRIAU.
Jeune pâle des Murais Pontins,

étude, huile sur toile. Arras, Musée. Phot. Musée d'Arras.

8. HENRI DELABORDE, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine...*, Paris, 1870. Cité, d'après HENRI LAPAUZE, *Ingres. Sa vie, Son œuvre*, Paris, 1911; BÉNÉDITE, pp. 67-69.

Montauban⁹. On notera le caractère très ingriste de l'œuvre, très conforme aux enseignements du maître. Or, à cette époque, Chassériau a déjà exposé son *Retour du fils prodigue*¹⁰, très ingriste encore, mais dont l'esquisse, récemment retrouvée¹¹, semble indiquer une puissante influence sous-jacente de Géricault; — son *Caïn maudit*¹², — son *Portrait de son frère Ernest*¹³; — son *Ruth et Booz*¹⁴; on vient de lui refuser, au Salon de 1838, un *Elysée ressuscitant le fils de la sunamite*¹⁵, et, peut-être, une *Vierge*¹⁶. Cette étude de nègre pourrait marquer une des dernières étapes dans lesquelles Chassériau s'avère, sans arrière-pensée, et pour cause, l'élève d'Ingres, avant les œuvres dans lesquelles il introduira ce sentiment si mystérieux et nouveau, si personnel et si poétique, qui lui vaudra l'animosité d'une partie de la critique et du jury, telles que la *Suzanne au bain* et la *Vénus marine*, qui font leur apparition au Salon de l'année suivante, 1839¹⁷.



FIG. 6. THÉODORE CHASSÉRIAU. *Profil de visage de jeune Italienne*, étude, huile sur toile, Valenciennes, Musée. Phot. Archives Photographiques.

9. BÉNÉDITE, p. 69.

10. Salon de 1836, n° 337. Aujourd'hui au musée de peinture de La Rochelle (*Catal.* par P. Moisy, 1932, p. 32); reprod. BÉNÉDITE, p. 75.

11. Voir notre étude : *Œuvres inédites de Th. Chassériau en rapport avec les envois de l'artiste au Salon*, *op. cit.*

12. Même Salon de 1836, n° 336. Le tableau semble perdu, après avoir été acquis par Arago. *Catal.* V. Chevillard, n° 51. Mais le souvenir en est peut-être conservé par un dessin inédit conservé au Louvre.

13. Même Salon de 1836, n° 338. Musée du Louvre (RF 3.787); reprod. BÉNÉDITE, p. 74.

14. Salon de 1837. N° 520. Le tableau semble perdu. Selon le *Catal.* de V. Chevillard (n° 54), aurait passé à la vente de l'atelier.

15. Le tableau semble perdu. Selon le *Catal.* de V. Chevillard (n° 142), aurait passé à la vente de l'atelier.

16. Le tableau semble perdu. BÉNÉDITE suppose (p. 91) que le souvenir nous en serait gardé par un tableau représentant une Vierge, dans l'autoportrait de 1838 (reprod. en frontispice). Selon le *Catal.* de Chevillard (n° 140), aurait passé à la vente de l'atelier.

17. Toutes deux aujourd'hui au Musée du Louvre (RF 410 et RF 2.262); reprod. BÉNÉDITE, pl. II et III.



FIG. 7. — THÉODORE CHASSÉRIAU. — *Jeune Italienne en buste*, étude, huile sur toile. Gand, Collection particulière. Phot. A.C.L., Bruxelles.

II. — LE DEVIN CALCHAS
FAIT CONNAITRE
AUX ACHÉENS
LES CONDITIONS
NÉCESSAIRES
A L'APAISEMENT DU
COURROUX D'APOLLON (?)

(1840)

Cette petite esquisse, fort intéressante, signée et datée, n'a pas été signalée jusqu'ici, et est peu connue, bien qu'appartenant au musée du Mans¹⁸ (fig. 2). On ne peut manquer d'être frappé, dès l'abord, par le style inattendu de cette peinture qui révèle des recherches dans des voies inattendues, pour un élève d'Ingres aussi fidèle. Rien, dans l'œuvre de l'artiste exposée jusque-là, et que nous avons rappelée plus haut, n'annonce ni ne fait soupçon-

ner cette apparente nouveauté de style, ni ces recherches indépendantes. Notons, cependant, que si 1840 est l'année du grand *Christ au jardin des oliviers*¹⁹, c'est aussi celle de *Diane et Actéon*, refusé au Salon²⁰, peut-être en raison d'un brossage un peu vigoureux²¹. Il y a loin, cependant, de la *Diane* au *Calchas*.

Il est vrai que cette dernière peinture est une esquisse : l'artiste s'y sent plus libre ; il n'a rien à redouter. Mais si on considère l'esquisse peinte et les esquisses dessi-

18. Huile sur toile marouflée sur bois (0,30 × 0,40). Musée de Tessé, Le Mans. Nous devons la communication de la photographie de cette peinture à notre distingué collègue M. Blanc, conservateur des musées du Mans, que nous sommes heureux de remercier ici à nouveau.

19. Depuis lors à l'ancienne cathédrale de Saint-Jean-d'Angély (Charente-Maritime) ; reprod. BÉNÉDITE, pl. IV.

20. Il y a deux peintures de même sujet : *Diane et Actéon* (Catal. V, Chevallard, n° 90), et *Diane au bain entourée de ses nymphes* (id., n° 91). On ne sait laquelle est l'original. L'une semble perdue ; l'autre, appartenant à une collection particulière, à Paris, a été exposée pour la dernière fois, à la *Rétrospective* de 1933, n° 18 du *Catal.* ; et, la même année, à l'exposition *Figures nues d'école française* (n° 37 du *Catalogue*) ; reprod. BÉNÉDITE, p. 115.

21. BÉNÉDITE, p. 114.

nées pour le *Christ au jardin des oliviers*²², ou l'esquisse aquarellée de la *Diane*²³, on n'y retrouve nullement les accents de cette étude. Nous avons déjà rencontré une démarche aussi novatrice chez Chassériau; c'est dans une étude de jeunesse, l'esquisse pour *Le retour de l'enfant prodigue*²⁴, déjà mentionné; il avait alors dix-sept ans, et avouait un penchant certain pour Géricault. C'est encore de cet aîné qu'il convient, croyons-nous, de rapprocher la présente esquisse, en y ajoutant les leçons de Raphaël, dont on rencontre déjà l'influence directe dans une petite peinture inédite : *Episode de la guerre des Gaules*. Mais le « rendu » plastique de la sereine composition de Chassériau est cherché, ici, dans un tout autre registre.

Les volumes sont caractérisés par une forte opposition entre les ombres et les lumières, comme le fait Géricault dans ses esquisses; le dessin aux contours incisifs délimite avec rudesse les plans, qu'il définit de son cerne noir, comme pour en former le « contour avec du fil de fer », suivant l'expression même de Géricault. Cette technique d'esquisse de Géricault consiste en une large délimitation des masses sombres, une accentuation marquée des lumières, et entre les deux, un réseau de lignes noires, le plus souvent à la plume, contraignant la forme ou libérant les volumes²⁵. C'est bien ce que nous voyons dans l'esquisse de Chassériau. Ainsi, de même que l'*Episode de la guerre des Gaules* montre une soumission à Raphaël, et, en même temps, un choix, un *distinguo* fondamental dans l'inspiration, nous voyons, ici aussi, Raphaël présent, mais auquel se superpose une autre influence, celle de Géricault, qui semble tenir fortement l'artiste en ses profondeurs, si on se souvient de l'esquisse du *Retour du fils prodigue*, vieille déjà de quatre ans.

III. — LE MARTYRE DE SAINTE PERPÉTUE ET SAINTE FÉLICITÉ, dessin

On n'a pas étudié, jusqu'ici, un grand et intéressant dessin du musée d'Orléans : *Le martyre de Sainte Félicité et Sainte Perpétue*²⁶ (fig. 3). Il est vrai qu'aucun document ne nous permet de connaître son histoire; Chassériau aurait-il été pressenti pour une décoration de chapelle, comme à l'église Saint-Merri? Quoiqu'il en soit, le projet n'a pas reçu d'exécution. On notera le caractère original de cette iconographie, dont

22. Esquisse peinte de l'ancienne coll. Moreau-Nélaton. Musée du Louvre (reprod. BÉNÉDITE, p. 112). Dessin au Musée du Louvre.

23. Reprod. BÉNÉDITE, p. 116.

24. L'esquisse se trouve au Musée de Blois. Voir notre étude mentionnée note 3.

25. Voir, par exemple, *Combat à la Baïonnette contre des mameluks* (Louvre; reprod. Klaus BERGER, Géricault, Vienne, 1933, pl. 4); *Sauvetage des naufragés de « la Méduse »* (Musée Bonnat, Bayonne; reprod. id., pl. 41); *La marche du Silène* (Musée d'Orléans; reprod. *Catal. Exposition Géricault*, Winterthur, 1953, pl. XXXIII).

26. Sanguine (0,60 × 0,30). Vente de l'atelier, 1857 (n° 77 du *Catal.*); coll. du baron Arthur Chassériau; Musée d'Orléans (don du bar. A. Chassériau, 1886). Mentionné au catal. de V. Chevillard, qui semble l'avoir repris à deux numéros : n° 40 (« *Martyres chrétiennes*. Sanguine. Musée d'Orléans, 0,50 × 0,30 »), et n° 377 (« *Sainte Félicité et Sainte Perpétue*. Vente Chassériau »). Nous devons la communication de cette photographie à l'obligeance du distingué conservateur du Musée d'Orléans, Mme Auzas, que nous sommes heureux de remercier ici à nouveau.



FIG. 8. — THÉODORE CHASSÉRIAU. — *Le bois de la nymphe Egérie, près de Rome, mine de plomb.* Poitiers, Musée des Beaux-Arts. Phot. Plessis, Poitiers.

les éléments scripturaires n'avaient pas été renouvelés depuis le XVII^e siècle, et dont les études ne reprendront qu'à l'extrême fin du XIX^e 27.

La composition est divisée en trois registres, comme à Saint-Merri, et comme dans le projet, non exécuté non plus, des *Heures de la nuit* 28. L'ensemble paraît déjà assez proche de ce que sera le premier panneau de *La légende de Sainte Marie l'Égyptienne*, à l'église Saint-Merri, tant par la disposition générale,

que par la manière de raconter l'histoire : le registre supérieur est consacré aux saintes dans le moment où elles entrent dans leur gloire spirituelle et leur légende, le grand panneau central est dévolu à l'acte essentiel qui va décider de leur avenir de sainteté (ici, le geste d'embrassement, n'est pas suggéré par le texte de la *Passio*, et est une *invention* de l'artiste), et le registre inférieur rappelle la mort terrestre.

Il existe, pour cette dernière scène, un dessin, fort peu connu, au musée des beaux-arts de Poitiers (fig. 4) 29. Il représente un personnage, dormant, ou mort, couché. Ce dessin est beau, d'allure antique, assez linéaire, mais les volumes sont bien nets, et l'expression du personnage est d'une immense sérénité. On remarquera cette mèche de cheveux qui se détache de la chevelure, sur le front, en deux parties qui se rejoignent et reviennent en avant : cette particularité se retrouvera à Saint-Merri (l'ange de droite de la prédelle), dans *Le Sommeil des apôtres*, du Salon de 1844 30, et dans une étude peinte pour une *Sapho* 31. Or, ce dessin est daté : 1840. Il a donc probablement été exécuté à Rome ; il pourrait être la transcription de quelque détail

27. Édition *princeps* de la *Passio Perpetuae*, à Rome, en 1663, d'après le texte nouvellement découvert, du *Codex 204* de l'abbaye de Monte Cassino (XI^e s.).

Publication, à Paris, par H. de Valois, en 1664, de ce texte, qui est incorporé, en 1668, aux *Acta Sanctorum* (pp. 630-633). L'édition suivante de la *Passio* n'aura lieu qu'en 1891, à Cambridge, par les soins d'Arm. Robinson. C'est Dom Ruinart, qui, ayant incorporé le texte de la *Passio* à ses *Acta sanctorum sincera*, en 1689, a supposé, avec vraisemblance, semble-t-il, que cette *Passio* pouvait avoir été écrite par Tertullien ; tous les auteurs se sont rangés à son avis (d'après le *Dictionnaire d'archéologie et de liturgie chrétiennes* : Saintes Perpétue et Félicité).

28. Tivoli, août 1840 ; reprod. BÉNÉDITE, p. 149.

29. Mine de charbon sur papier gris (0,34 × 0,44). Daté : Rome (?) septembre (?) 1840. Vente de l'atelier (cachet, mais pas de mention au *Catalogue*) ; coll. Babinet ; Musée des Beaux-Arts de Poitiers (Legs Babinet, 1882 ; n° 203 de la *Notice des tableaux, dessins (...) de la Ville de Poitiers*, par P. A. BROUILLET, Poitiers, t. I, 1884). Catal. V. Chevillard, n° 33. Voir : Marc SANDOZ, *Œuvres inédites ou peu connues de Théodore Chassériau en rapport avec ses grandes compositions décoratives*, in : *Bulletin de la Sté d'histoire de l'art français*, 1957.

30. Eglise de Souillac (Lot). Voir le jeune disciple endormi aux pieds du Christ ; reprod. BÉNÉDITE, p. 216.

31. Anc. coll. Mme Puvis de Chavannes (Reprod. BÉNÉDITE, p. 180, qui la rapporte curieusement aux études pour Saint Merri).

d'une œuvre de maître, ou, plutôt, d'un relief antique (ce que pourrait laisser supposer le beau volume, la forme et les limites inférieures du dessin), qui resterait à retrouver. Ce dessin pourrait avoir été pour Chassériau, l'origine, ou la confirmation, de la forte résonance littéraire, chez lui, du personnage étendu mort, que nous avons déjà mentionné ailleurs. Si on rapproche ce croquis du dessin d'Orléans, on s'aperçoit de la grande similitude avec une des deux saintes, morte, dans la prédelle. Le dessin de Poitiers aura été utilisé dans le dessin d'Orléans, comme, d'ailleurs, aussi, dans la prédelle de *Sainte Marie l'Egyptienne*. Dès lors, le dessin d'Orléans serait quasi daté : il serait vraisemblablement postérieur au retour d'Italie, et contemporain des premières études pour Saint-Merri ; il daterait de la fin de l'année 1841.

IV. — 1840-1841 : ÉTUDES ITALIENNES

Chassériau a séjourné en Italie, comme on sait, de juillet 1840 à février 1841. Bénédite a donné d'amples détails sur ce séjour, les découvertes de l'artiste, ses déceptions, ses travaux, ainsi que sur l'importance de ce voyage pour son évolution postérieure³². Ce qui nous retiendra ici sont quelques têtes d'étude. Chassériau, en effet, y a trouvé, avec un paysage nouveau qu'il interroge, contrairement à son habitude, ample matière à prospection parmi les types humains. Nombreux sont les croquis et ébauches de toute nature, pris sur le vif, étudiés avec conscience. Parmi ces travaux se détache une série, assez nombreuse, de têtes d'étude peintes à l'huile sur toile. Bénédite en a fait connaître un bon nombre³³, provenant, pour la plupart, de l'ancienne collection du baron Arthur Chassériau. Trois autres études de tête, peintes, ayant appartenu à cette collection, n'ont pas été publiées ;

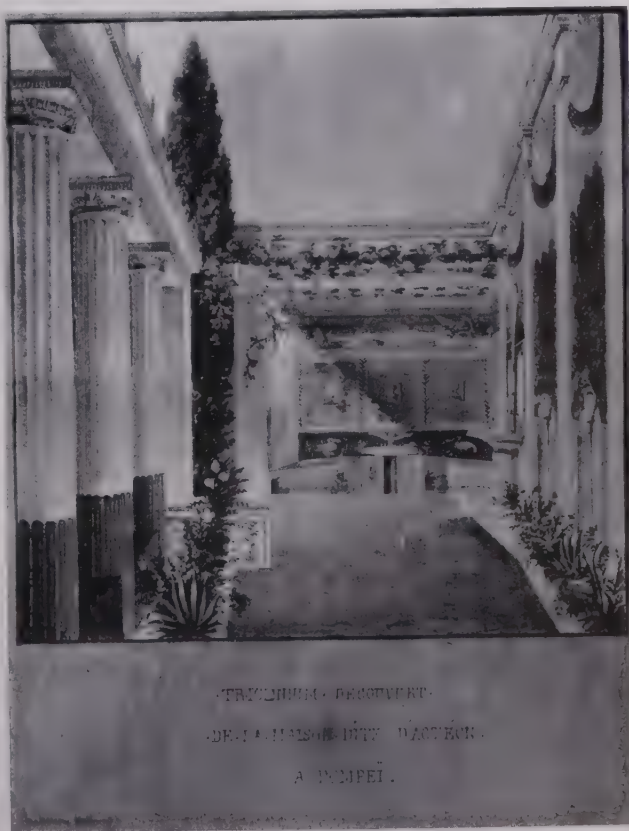


FIG. 9. — THÉODORE CHASSÉRIAU. — *Triclinium découvert de la maison dite d'Actéon à Pompéi*, aquarelle. Paris, Collection particulière. Phot. Vizzavonna.

32. Pp. 117-160.

33. Reprod. pp. 36, 51, 55, 60, 138, 141.



FIG. 10. — THÉODORE CHASSÉRIAU. — *Arabe avec son cheval, auprès d'une maison, sur le rivage de la mer.*
Winterthur, Collection particulière. Phot. Musée des Beaux-Arts de Buda-Pest.

ce sont : une *Tête de jeune pâtre des marais pontins*³⁴ (fig. 5), au musée d'Arras, une *Tête d'Italienne, de profil à droite*³⁵ (fig. 6), au musée de Valenciennes; et *Jeune italienne en buste, trois quarts à droite*³⁶ (fig. 7), dans une collection privée, à Gand.

34. 0,50 × 0,45. Daté : Rome 1841. Vente de l'atelier, 1857 (cachet : probablement n° collectif 28, « Ebauches et études diverses »); coll. Lehmann; coll. bar. Arth. Chassériau; Louvre (Legs bar. Arth. Chassériau, 1936; inv. RF 3869); déposé au Musée d'Arras. Catal. V. Chevillard, n° 215. Note, dans le dossier du Musée du Louvre, probablement d'après des renseignements recueillis auprès du baron Arthur Chassériau : « Expression farouche et triste. Peint d'après nature « Pâtre malade de la malaria », pour un concours entre les élèves d'Ingres ». Cette dernière partie de la note paraît difficile à interpréter, étant donné la date de la peinture. Nous devons la communication de cette photographie à l'obligeance du distingué conservateur du Musée d'Arras, M. Ch. Hollard, que nous sommes heureux de remercier à nouveau ici.

35. 0,28 × 0,24. Vente de l'atelier (probablement sous le n° collectif 28); Coll. Pasini; coll. bar. Arthur Chassériau; Louvre (Legs Arth. Chass.; inv. RF 3868). Catal. V. Chevillard, n° 224.

36. 0,27 × 0,225. Au dos du châssis, inscription : « Je certifie que la peinture de Chassériau « Tête d'Italienne », provient du carton de Théodore Chassériau. Elle m'est revenue par héritage à la mort de mon oncle, le baron de Chassériau. » Signé : « Général Nouvion, 1, rue Davioud, Paris. » Coll. particulière à Paris; coll. particulière à Gand. Exposition : *La peinture dans les collections gantoises* (Gand, 1950; n° 47 du Catal.). Ne paraît pas repris au Catal. de V. Chevillard. Nous devons la communication de cette photographie à l'obligeance du distingué conservateur du Musée des Beaux-Arts de Gand, M. Eckhout, que nous sommes heureux de remercier ici à nouveau.

Si, dans ces trois études, les « passages » semblent amenés par un brossage soigné, un examen attentif des originaux révèle les mouvements volontaires ou passionnés de la main. Et une comparaison avec une tête d'étude ultérieure, par exemple la *Tête d'homme, le regard tourné vers le haut*, du musée de Poitiers, qu'on pourrait dater de 1843³⁷, révèle l'évolution de la manière de Chassériau, quelques années à peine après son séjour à Rome, et nous permet par conséquent, de fixer, de façon assez précise, ce qu'est le style de l'artiste à l'époque de son voyage en Italie. Il n'en est pas moins vrai qu'il semble possible de retrouver un souvenir de ces études, dans nombre de figures féminines postérieures de Chassériau, dans ses grandes compositions murales, ou ses grands tableaux sur toile.

A ces études de figures italiennes nous ajouterons deux dessins de paysage, inédits : *Le bois de la nymphe Egérie, près de Rome*³⁸ (fig. 8), du musée des beaux-arts de Poitiers, et *Triclinium découvert de la maison dite d'Actéon à Pompéi*³⁹ (fig. 9), d'une collection particulière, à Paris. Le premier est à rapprocher de diverses études dessinées de paysages exécutées au cours du voyage italien, et dont Bénédite a publié quelques-unes⁴⁰; son style, assez sec, est tout voisin des dessins inédits de jeunes femmes, que nous avons mentionnés plus haut. Il n'est peut-être pas impossible que son souvenir ne se retrouve dans le bosquet du projet dessiné pour *La Paix*, à la Cour des comptes⁴¹. Si le dessin est un peu dur, il s'en dégage néanmoins un admirable sentiment d'antiquité et d'églogue. Un passage de la célèbre lettre du 9 septembre 1840, à son frère Frédéric, reproduite par Chevillard et par Bénédite⁴², semble utile à rapprocher de ce dessin : « (...) J'ai fait des études de la campagne si célèbre par sa beauté, et qui est si belle. C'est une chose unique au monde, du dessin le plus beau, le plus élevé, de la couleur la plus riche, et avec une grande tristesse et une gravité qui est sublime dans la peinture grandiose (...). »

L'aquarelle de Pompéi se rapporte au début du séjour de Chassériau dans la péninsule, car « il semble ne s'être fixé à Rome qu'à la fin d'août »⁴³, voulant éviter la canicule romaine, malsaine. Il semble que cette étude, si nette, si probe, si méticuleuse, et en même temps, agréable, ait fait partie du lot que Chassériau montrera à Ingres, de retour à Rome, selon un autre passage de cette lettre du 9 septembre : « (...) Je lui (à Ingres) ai porté mes études d'après Pompéi et le musée napolitain.

37. Voir notre étude : *Œuvres inédites ou peu connues de Chassériau en rapport avec ses grandes décorations* (op. cit.).

38. Mine de plomb (0,41 × 0,49). Dans le coin inférieur droit, autre inscription non déchiffrée (semble relative aux couleurs). Vente de l'atelier, 1857 (cachet; probabl. le n° collectif 98 : « Études de paysage »); Coll. Babinet; Musée des Beaux-Arts de Poitiers (Legs Babinet, 1882; n° 267 de la *Notice des tableaux, dessins (...) de la Ville de Poitiers*, par P.-A. BROUILLET, Poitiers, t. I, 1884). Catal. V. Chevillard, n° 37.

39. Aquarelle (0,20 × 0,155). Signé. Coll. particulière, Paris. Un sujet analogue avait également tenté Ingres, qui en avait fait, aussi, une aquarelle (voir Agnès MONGAN : *Three Drawings by Ingres*, dans : *The Art Quarterly*, été 1955), maintenant conservée au Fogg Art Museum, Harvard University, Massachusetts, U.S.A. Cité par D. TERNOIS, *L'Ingrisme dans le monde*, dans : *Bulletin du musée Ingres* (n° 1, juillet 1956, p. 12).

40. Reprod. pp. 120, 127, 129, 140, 163.

41. Reprod. BÉNÉDITE, pl. XXIX.

42. BÉNÉDITE, pp. 135-139.

43. BÉNÉDITE, pp. 122.

Il en a été très content, me disant, à plusieurs reprises, que c'était fait comme par quelqu'un qui n'aurait plus rien à apprendre (...). »

V. — 1845 : VOYAGE EN ALGÉRIE (1846) ET SES SUITES

On sait que c'est au Salon de 1845 que Chassériau présenta le gigantesque portrait d'*Ali ben Hahmet, khalifat de Constantine, à cheval, suivi de son escorte*⁴⁴. Bénédite a fait connaître deux études dessinées pour ce tableau⁴⁵. Un collectionneur parisien, conserve trois études peintes de têtes de chevaux, sur une même toile, inédites, paraissant de la même époque⁴⁶. L'une d'entre elles semble une recherche pour le cheval du khalifat; les unes et les autres paraissent se retrouver dans les nombreuses compositions de Chassériau, dans lesquelles figurent des chevaux. L'artiste, on le sait, s'est passionnément intéressé au cheval; son voyage en Algérie lui a fait connaître une race élégante, et particulièrement souple, pour laquelle il ne pouvait ressentir que de l'attachement, et qui le conduira à donner des caractères très particuliers, et parfois, comme passionnés à ses chevaux, et il sera très « romantique » dans ce domaine. Il faut rappeler l'égale passion de Géricault pour les chevaux, et les nombreux « portraits » de chevaux, par ce maître, auquel Chassériau doit certainement beaucoup; à la vente de l'atelier de Chassériau, figurait un dessin : *Intérieur d'écurie, d'après Géricault*, en même temps que diverses peintures *Etudes de chevaux*, et une étude d'Alfred de Dreux, *Cheval harnaché*⁴⁷.

Nous rappellerons ici une peinture fort peu connue, et qui n'a pas été reproduite jusqu'ici : *Arabe avec son cheval, sur le rivage de la mer*⁴⁸ (fig. 10), d'une collection particulière, à Winterthur. Cette peinture est curieusement analogue, par le sujet, et par la composition, à une peinture qu'a fait connaître Bénédite⁴⁹, mais la facture semble beaucoup plus en pâte. Celle-ci se rapproche beaucoup de la facture d'esquisse, mais on peut dire néanmoins que c'est une peinture achevée. Cette exécution, un peu désinvolte, mais où se lit la grande maîtrise et la parfaite possession d'un métier

44. Reprod. BÉNÉDITE, pl. XVIII.

45. Reprod. pp. 226 et 227.

46. Huile sur toile (0,71 × 0,58). Vente publique, dans une ville de Normandie vers 1908, sous l'attribution « Géricault ou Delacroix »; exposition organisée au concours hippique de 1912 (?), sous l'attribution « Delacroix »; collection Sortais; vente Sortais.

47. Nos 95, 30, 33 du *Catal.*

48. Huile sur bois (0,275 × 0,36). Signé, daté 1855. Vente de l'atelier, 1857. (Sous le n° collectif 28 : « Ebauches et compositions diverses »). On avait perdu la trace de cette peinture, en 1897 (Voir : A. RENAN : *Chronique des arts (Gazette des Beaux-Arts)*, 30 janv. 1897, p. 1, n° 16, désignation : « *Arabe avec son cheval* »); on la retrouve dans la collection du baron Hatvany, Budapest, et elle figure à la *Rétrospective* de 1933 (n° 85 du *Catal.*). Coll. particulière, Winterthur. *Catal.* V. Chevillard, n° 153 (?), *Arabe avec son cheval*.

49. Reprod. p. 380; BÉNÉDITE indique que cette peinture appartient au baron Arthur Chassériau. Nous craignons que ce ne soit une erreur; l'œuvre n'est pas entrée au Louvre. Cette peinture, également sur bois et de dimensions analogues (0,30 × 0,40), était dans la collection de Mme Gras, avant 1893, et jusqu'à la vente de la collection en 1917 (sous la désignation « *Cavalier arabe faisant boire son cheval* », et datée 1850; mais nous croyons lire : 1856). Elle a passé, de là, dans la collection Moisson. C'est celle qu'a cataloguée V. CHEVILLARD, sous le n° 124 (dimensions 0,29 × 0,39), sous la désignation « *Cavalier faisant boire son cheval* ». Selon des indications verbales de la famille Gras, cette peinture aurait été offerte par Moisson à un collectionneur belge qui, lui-même, l'aurait cédée vers 1947, à un autre collectionneur.



FIG. 11. - THÉODORE CHASSÉRIAU. *La danseuse Petra Camara*, huile sur bois. Buda-Pest, Musée des Beaux-Arts
Phot. Musée des Beaux-Arts de Buda-Pest.



FIG. 12. — THÉODORE CHASSÉRIAU.
Marie Stuart protégeant Riccio, esquisse en grisaille.
 La Rochelle, Musée. Phot. Morillon, La Rochelle.

très sûr, avait dérouter la critique contemporaine quelques années plus tôt. On remarquera que cette facture correspond au genre, qui est celui de la pochade, et par là, nous pouvons juger de la juste appréciation de Chassériau, à la fin de sa vie, de l'œuvre peinte. On ne peut manquer, d'autre part, d'être frappé, devant cette petite peinture qui est proche de la mort du peintre, de voir non seulement comme les souvenirs de l'artiste restent vivaces, après dix années, mais comme ils s'estompent de poésie, comme ils avouent une nostalgie émouvante, qu'on lit dans le regard et l'attitude de l'homme; ces souvenirs et regrets paraissent s'étendre aux années de jeunesse, si on veut bien voir dans ce rivage, sans réalité bien nette, comme un écho de la mare de la fameuse *Suzanne* de 1839 (*Suzanne* qui sera reprise en 1856), et surtout du rivage virgilien de la *Vénus marine*, de 1839 également,

une des œuvres préférées de l'artiste, puisqu'il l'avait déjà représentée, après hésitations, comme l'œuvre à laquelle travaille le sculpteur, dans le panneau de *La Paix*, à la Cour des comptes.

VI. — VERS 1850-1856, DERNIÈRES ANNÉES : MARIE-STUART; MACBETH

Les dernières années de Chassériau sont marquées par une grande activité. L'artiste, qui est maintenant un des maîtres de son temps, s'est acquis une maîtrise décisive, une autorité souveraine dans ce qu'il entreprend, qui lui permettent de donner avec aisance une forme à ses rêveries, en même temps qu'aux spectacles de la vie, auxquels, moins que jamais, et malgré le flot de ses songes, il ne renonce.

On trouve, dans ses cartons, plusieurs croquis d'après Petra Camara, dont Bénédicté a fait connaître quelques-uns⁵⁰. Il existe aussi un beau dessin aquarellé⁵¹, qui a peut-être servi pour une peinture qui est fort peu connue, qui n'a jamais été reproduite jusqu'ici : *La danseuse Petra Camara*⁵² (fig. 11), et qui a appartenu à

50. Reprod. pp. 502, 503 (?), 505 (?), pl. XXXVI.

51. Louvre. Reprod. en couleurs BÉNÉDITE, pl. XXXVI.

52. Huile sur bois (0,32 x 0,24). Signé, daté : 1854 (?). Coll. Th. Gautier; coll. P. A. Cheramy (n° 121 du *Catal.* de la vente Cheramy, 5-7 mai 1908); coll. baron Hatvany; Musée des Beaux-Arts de Budapest (don

Théophile Gautier. La danseuse est montrée dans un mouvement de contre-pied, fortement rythmé, si caractéristique de la danse espagnole, et parmi ses comparses de ballet, sur un fond de paysage dramatique. La facture en est très analogue à celle de *L'Arabe avec son cheval sur le rivage de la mer*, analysé plus haut, avec des dessous assez légers, et des accents posés en pâte, notamment dans le décor du vêtement, les lumières, les nuages.

Chassériau était un grand « peintre d'histoire », au sens de la tradition académique, mais il n'aimait pas ce vocable, et préférait parler de « peinture grandiose »⁵³; Delacroix employait, à son sujet, le terme de « grande peinture »⁵⁴. Comme les « peintres d'histoires », de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, et notamment Nicolas-Guy Brenet, comme ses grands aînés, de Gros à Delacroix, Chassériau ne s'est pas limité à l'histoire ou à la fable anciennes; il s'est intéressé à l'histoire moderne : *Jeanne d'Arc* l'a arrêté un moment⁵⁵; *Mazeppa*, à la suite d'un poème de Lord Byron, a fait l'objet d'un envoi célèbre au Salon de 1853⁵⁶; *Napoléon I^{er}* lui a suggéré un projet de tombeau⁵⁷. Un personnage historique l'a davantage retenu : c'est Marie-Stuart; il existe une peinture et une esquisse peintes relatives

Hatvany, 1910). N° 18 du Catal. : *Les maîtres étrangers des XIX^e et XX^e siècles* (Budapest, 1956, avec la date erronée de 1832; reprod. pl. 8). — Catal. de V. Chevillard, n° 88. Nous devons la communication de cette émouvante photographie au savant directeur du Musée des Beaux-Arts de Budapest, que nous sommes heureux de remercier ici, à nouveau, en l'assurant de notre très vive sympathie.

53. Lettre à son frère Frédéric, de Rome, le 9 septembre 1840 : « (...) une gravité qui est sublime dans la *peinture grandiose*, car je ne veux pas dire le vilain mot *historique*, si froid, et si académique, et surtout si nul » (cité par BÉNÉDITE, p. 136).

54. Lettre au comte de Morny, ministre d'Etat, du 19 février 1856, pour le féliciter, avec le baron de Wappers, de la décision d'acheter à Chassériau *La défense des Gaules* (cité par BÉNÉDITE, p. 477).

55. Dessin à la plume. Anc. coll. du bar. Arthur Chassériau. Exposé à la *Rétrospective* de 1933 (n° 225 du Catal.).

56. Reprod. dans BÉNÉDITE, pl. XXXIV. Maintenant au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Dessin inédit au Musée de Poitiers.

57. Dessin à la sanguine. Reprod. BÉNÉDITE, p. 218. Autres dessins au Louvre, notamment RF 25.809 à RF 25.814.



FIG. 13. — THÉODORE CHASSÉRIAU. — *Jésus-Christ guérissant les paralytiques*, esquisse en grisaille. Laval, Musée. Phot. Lepontier, Laval

au personnage. La peinture, *Marie Stuart jurant la vengeance*, semble perdue⁵⁸; l'esquisse, *Marie-Stuart protégeant Riccio*, qu'on voit au musée de peinture de La Rochelle, n'a jamais été reproduite⁵⁹ (fig. 12).

Marie Stuart appartient, comme *Suzanne*, *Sainte Félicité* et *Sainte Perpétue*, *Andromède*, *Esther*, *Cléopâtre*, *Ariane*, *Sapho*, *Desdémone*, à cette série de jeunes femmes douloureuses, meurtries dans leur corps ou dans leur cœur, crucifiées par un destin contraire, auxquelles Chassériau a toujours voué une tendresse particulière, et dont il porte en lui le rêve, toujours renaissant. Marie Stuart, néanmoins, n'est pas saisie par Chassériau, comme il eût été attendu, dans ses moments de femme dolente, accablée de soucis et de tristesse. C'est la belle Marie Stuart, courageuse, femme d'action, et d'action dangereuse, qui retient l'artiste. Son personnage ferait plutôt penser à celui de Schiller.

L'ensemble est d'une saveur, d'un équilibre, d'une séduction particulière. Sa facture nous inciterait à placer cette œuvre dans les années 1848-1853. Nous remarquerons encore que la composition et l'atmosphère de cette peinture nous rappellent beaucoup certaines œuvres d'Ary Scheffer, dont on n'a pas, croyons-nous, signalé tout ce que lui doit Chassériau. Or, celui-ci possédait l'album : *Histoire lithographiée du Palais royal publiée par Vatout*⁶⁰. Ce dernier comprend deux lithographies, d'après des tableaux d'Ary Scheffer et Steuben, alors au Palais royal : *Anne d'Autriche refusant la liberté de Broussel*, et *Anne d'Autriche accordant la liberté de Broussel* : il nous paraît possible de rapprocher ces œuvres, par leur composition et leur accent, des deux peintures de Chassériau relatives à Marie Stuart.

Chassériau, qui semble avoir été pieux dans son enfance et sa jeunesse, s'est intéressé aux thèmes christiques, de l'une à l'autre extrémité de sa vie, du grand *Christ au jardin des oliviers*, de 1840, aux deux *Nativités*, de 1856. Voici une esquisse en grisaille, *Jésus-Christ guérissant les paralytiques*⁶¹ (fig. 13), conservée au musée de Laval, et qui n'a jamais été reproduite; sa facture est analogue à celle de *Marie-Stuart*; elle nous paraît pouvoir être datée de la même époque. On reconnaît peut-être, au premier plan, dans le personnage levant les bras, les mains jointes, une préfiguration ou un souvenir des études, non retenues, pour la figure de l'eunuque, de la décoration de la chapelle baptismale de l'église Saint-Roch : *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, de 1854⁶².

58. A passé à la vente de l'atelier, en 1857 (n° 16 du *Catal.*). Catal. V. Chevillard, n° 138.

59. Esquisse en grisaille (0,61 × 0,50). Vente de l'atelier, 1857 (n° 15 du *Catal.*). Coll. Frédéric Chassériau; coll. baron Arthur Chassériau; exposition d'art français à Munich; Musée du Louvre (RF 3.872; Legs du baron Arthur Chassériau, 1936); Musée de La Rochelle (dépôt du Louvre, 1937; voir P. Moisy : *Catalogue des peintures du Musée de La Rochelle*, La Rochelle, 1942, p. 32). Catal. V. Chevillard, n° 139. Nous devons la communication de cette photographie à l'obligeance du distingué conservateur des musées de La Rochelle, Mlle Dandieu, que nous sommes heureux de remercier ici à nouveau.

60. N° 102 du *Catal.* de la vente de l'atelier, 1857.

61. C'est, du moins, le titre que lui donne Chevillard. 0,65 × 0,54. Coll. baron Arthur Chassériau; Musée du Louvre (RF 3.855; Legs du baron Arthur Chassériau, 1936); Musée de Laval (dépôt du Louvre, 1937). Catal. V. Chevillard, n° 181. Nous devons la communication de cette photographie à l'obligeance du distingué conservateur des Musées de Laval, Mlle Pré, que nous sommes heureux de remercier ici à nouveau.

62. Reprod. BÉNÉDITE pp. 220 et 436.

Le grand *Christ*, de 1840⁶³ était l'homme douloureux, conscient d'être injustement vaincu par la mort; le Christ du *Sommeil des apôtres*, de l'église de Souillac, de 1844⁶⁴, était le Christ-Dieu qui souffre et pardonne; le Christ de *La pêche miraculeuse*, peut-être de la même époque⁶⁵, est calme et plein de pensées profondes; le *Jésus chez Marthe et Marie*, de l'église de Marcoussis (1852)⁶⁶, a un air inspiré et comme absent de cette terre; le *Christ guérissant les malades*, d'une aquarelle qu'a fait connaître Bénédite⁶⁷, est noble et actif. *Le Christ guérissant les paralytiques* est la scène religieuse la plus passionnée qu'ait laissée Chassériau.

Parmi les thèmes shakespeariens, si *Othello* a été la source des œuvres les plus nombreuses, d'autres thèmes ont retenu Chassériau, notamment dans la seconde moitié de sa carrière : *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *le roi Lear*; *Macbeth* l'a retenu d'une extrémité à l'autre de sa vie d'homme, car nous voyons, dans ses cartons, des ébauches de jeunesse, et nous retrouvons vers la fin de sa vie, deux peintures : *Macbeth rencontrant les sorcières*, œuvre refusée à l'Exposition Universelle de 1855⁶⁸, et précédée d'une première pensée à la sépia, que nous connaissons⁶⁹, et *Macbeth apercevant le spectre de Banquo*⁷⁰, de l'année précédente. Il existe aussi une esquisse, qui n'a jamais été reproduite, appartenant au musée de Valenciennes : *Macbeth apercevant les spectres des rois* (fig. 14)⁷¹.

Il est permis de comparer cette saisissante peinture avec d'autres évocations du répertoire romantique ou pré-romantique, par exemple, avec les évocations d'Ossian :

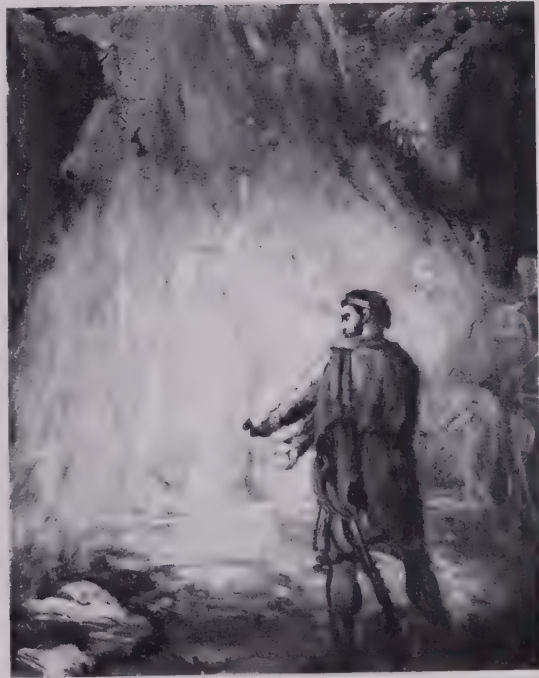


FIG. 14. — THÉODORE CHASSÉRIAU.
Macbeth apercevant les spectres des rois, esquisse en grisaille.
Valenciennes, Musée. Phot. Rouault, Valenciennes.

63. Reprod. BÉNÉDITE, pl. IV.

64. Reprod. BÉNÉDITE, p. 216 (d'après une lithographie).

65. Reprod. BÉNÉDITE, p. 90.

66. Reprod. BÉNÉDITE, p. 342 (d'après une lithographie).

67. Reprod. p. 194.

68. Reprod. BÉNÉDITE, pl. I.V.

69. Reprod. BÉNÉDITE, p. 105.

70. Reprod. BÉNÉDITE, p. 486.

71. Vers 1852-1855? Huile sur toile (0,61 x 0,50). Vente de l'atelier (cachet de cire au dos du châssis : probablement sous le n° collectif 28 : « Ebauches et compositions diverses »); coll. Frédéric Chassériau; coll. baron Arthur Chassériau; Louvre (RF 3.919; Legs baron Arthur Chassériau, 1936); Musée de Valenciennes (dépôt du Louvre, 1937). Catal. V. Chevillard, n° 213. Nous en devons la communication à l'obligeance du distingué conservateur du musée de Valenciennes, M. Souviron, que nous sommes heureux de remercier ici à nouveau.

Le paradis d'Ossian, de Girodet ⁷², *Le songe d'Ossian* d'Ingres ⁷³. Il suffit de rapprocher ces œuvres pour apercevoir à quel point le monde intérieur de Chassériau est vivant et véridique, à quel point la peinture, allégée de toute allusion narrative, ou de servitude littéraire, agit par une singulière puissance d'évocation, et s'installe, et nous place en même temps, au cœur même d'une tragédie, pour nous en faire ressentir la puissante suggestion dramatique. On mesure ici tout le chemin parcouru, depuis le *Calchas*, tant dans l'adhésion du langage plastique au substrat littéraire, que dans l'élaboration d'une écriture artistique indépendante, qui est, déjà, peut-être, l'approche d'un style.

Il y a peut-être là une démarche artistique qu'on pourrait appeler d'« outre-classicisme ». Et s'il est vrai, comme le pense André Malraux, que l'art moderne se caractérise par une conquête de spécificités de ses moyens, au mépris de la fiction abusive de la représentation des choses ⁷⁴, et qu'« exiger de la peinture et de la poésie le primat de leurs moyens d'expression, c'est exiger une poésie plus poésie et une peinture plus peinture : une poésie et une peinture *spécifiques*, et non d'illustration », nous reconnaitrons peut-être que Chassériau, non seulement a créé un langage artistique original et personnel, ce qui résume peut-être l'étude qu'on en peut faire, mais qu'il peut être compté parmi les novateurs, encore isolés et méconnus à leur époque, dont le message d'art porte secrètement, comme en filigrane, un ferment « idéal », dont se nourriront quelques expressions futures de la peinture.

MARC SANDOZ.

RÉSUMÉ : *Chassériau (1819-1856). Unpublished or little-known works, published on the occasion of the centenary of the artist's death.*

The centenary of the death of Th. Chassériau saw the publishing of certain hitherto unpublished or little-known works of him, and since those among the paintings which were hung at the *Salon* or formed part of his large-scale mural decorations have already been commented in other articles, the author here confines himself to those works not to be classed in the preceding two categories, following, as far as possible the chronological order.

A *Study of a Negro* asked for by Ingres, announces an interest in the Romantic world, while *The Sooth-sayer Calchas* of 1840, while still very much in the style of Ingres, announces, as in other works of the same period, an astonishing spiritual kinship with Géricault. The drawing, *The Martyrdorm of Saint Félicité and Saint Perpétue* betrays fruitful Italian influences, while various painted studies of Italian women's heads, and certain drawings, allow us to deduce one aspect of Chassériau's style in 1840-1841, and to appreciate how Chassériau idealize, while his master, Ingres, would be more inclined to stylize.

Chassériau, from then on, found a way to exteriorize an interior world, constantly fed by dreams and memories: *Arab with his horse*, *Petra Camara*, *Mary Stuart*, *Christ healing the sick*, *Macbeth*, are painted sketches, so complete and so fraught with emotion that they form a body of meaningful works. With an exceptional virtuosity, they mark an extraordinary ability for depicting a spectacle of life and dreams captured from the secret depths of man's sensibility, and make of Chassériau, not only a personal artist, but an innovator of his period in the art of painting.

72. 1801. Esquisse pour un plafond de Malmaison. Le titre exact est : *Les ombres des guerriers français (Cléber, Marceau, Hoche, Desaix, Dugommier, Joubert) conduites par la victoire dans le palais d'Odin, sont reçues par l'Homère du septentrion et par les fantômes belliqueux de Fingal et de ses descendants*. Reprod. *Gros, ses amis et ses élèves* (Catal. de l'exposition, Paris, 1936, pl. 41). Maintenant au château de Malmaison.

73. 1813, n° 87 du Catal. Wildenstein; reprod. fig. 45, p. 180. Maintenant au Musée de Montauban.

74. *Les voix du silence*, notamment première partie, chap. V.

BAUDELAIRE, LES FRÈRES STEVENS, LA MODERNITÉ,

A PROPOS DE PLUSIEURS LETTRES INÉDITES
RETROUVÉES A L'OCCASION DE L'EXPOSITION
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

BAUDELAIRE avait fait la connaissance d'Arthur et de Joseph Stevens dans le cercle de Manet, autour de 1861-1862. Manet admirait les deux frères, sans vouloir trop l'avouer, Arthur, conseiller artistique du Roi des Belges, pour son agilité d'esprit, et son art de causeur, Alfred pour sa réussite éclatante de peintre de la vie mondaine du Second Empire¹. Puis le poète devait à Bruxelles retrouver Arthur Stevens qui y était revenu. Si Baudelaire a choisi d'habiter à l'hôtel du Grand Miroir, c'est sans doute parce que Arthur y habitait aussi.

Or Arthur, qui avait pour son frère Joseph une affection profonde, lui adressait chaque jour de Bruxelles une lettre à son adresse pari-

sienne. Ces innombrables lettres, actuellement conservées pieusement par Mlle Stevens, lui sont malheureusement parvenues déclassées et amputées, ne gardant plus, souvent, qu'une page sur deux à cause de coupures familiales anciennes²; elles apportent cependant des renseignements intéressants sur le séjour à Bruxelles de Baudelaire, son retour à Paris, ses derniers moments. Ecrites par un homme de goût et historien d'art³, reprenant les termes des lettres de son frère peintre et les commentant, elles ont un son tout particulier, différent de celles d'autres amis de Baudelaire qu'on a publiées, et qui émanent uniquement de littérateurs. Ecrites simplement, sans souci

1. Cf. Une lettre inédite d'Arthur à Alfred au moment de l'opération et de la mort de Manet (1883). « Tu auras eu la consolation de lui avoir prodigué dans les derniers jours qu'il aura passés sur cette terre tous les bonheurs d'une affection rare et sans borne... Certes, Manet t'aime profondément. Sa nature est trop fine pour ne pas juger l'homme, le cœur et le grand artiste. Il a pu te jalouser (je lui pardonne) sans jamais te méconnaître. »

2. Nous remercions vivement Mlle Stevens de nous avoir permis de les consulter et de les utiliser. Mme Féron-Stoclet qui nous avait parlé de son culte familial (Mlle Stevens est la petite-fille d'Alfred Stevens, Mme Féron descend d'Arthur) et de ses précieuses archives, ne nous avait pas trompé.

3. Sous le pseudonyme de Graham, Arthur Stevens a donné au *Figaro* un *Salon de 1863* dans lequel il fait l'éloge d'Alfred et de leur frère Joseph, peintre aussi. Ce *Salon* a été imprimé en volume en 1866.

d'être publiées, elles permettent de montrer que Malassis et Nadar ont, peut-être, un peu trop tiré Baudelaire à eux, au détriment de ses amis Stevens. En effet, c'est, sans doute Stevens qui a arrangé les conférences de Bruxelles; très lié avec Crabbe c'est lui qui a présenté Baudelaire à cet « amateur »⁴; c'est lui qui a choisi pour eux deux l'hôtel du Grand Miroir; c'est lui qui présidait les réunions d'amis en l'honneur du poète⁵, et, au moment de la maladie, c'est lui qui est là, aussi, lorsque Baudelaire est atteint d'aphasie, et qui le mène dans une maison de santé, lui évitant l'hôpital⁶. Le 2 juillet 1866, c'est encore lui qui le ramène à Paris avec Mme Aupick⁷. Désormais, Arthur, retourné à Bruxelles, semble ne l'avoir plus revu⁸ tandis que Joseph Stevens est près de lui, vient le voir rue du Dôme, et l'accompagne avec un tout petit groupe d'amis jusqu'à sa dernière demeure⁹. Les deux frères veillent

sur sa mémoire, comme on va le voir à propos des oraisons funèbres.

Ailleurs encore, Arthur cite un mot du poète : « Baudelaire disait à Flourens qui lui avouait qu'il était vierge : Oh ! que c'est vilain ». Dans une autre lettre, il donne à son frère une variante d'un mot de Baudelaire à Villemain au cours d'une visite pour sa candidature à l'Académie française (sur ce mot, voir la *Revue anecdotique* de janvier 1862 citée par Bandy-Pichois, p. 183-184) : « Le mot de Baudelaire est charmant, et la réponse de l'Académie bien spirituelle. Te rappelles-tu ceci : Baudelaire va faire sa visite à Viennet qui lui dit : « Je n'ai jamais rien lu de vous, je sais seulement que vous êtes dans les arts une originalité. Je ne sais pas ce que c'est que d'être original, je voudrais l'être un jour. — Eh bien, monsieur, dit Baudelaire, donnez-moi votre voix ».

Il finissait par s'identifier à Baudelaire, et à penser comme lui. On se rappelle le mot du poète à Henri Monnier à propos de ses romans (« des dictionnaires »), et le passage sur lui dans les *Caricaturistes*; or Arthur écrit à Alfred lors de la mort de Monnier (1877) : « Son grand défaut c'est qu'il n'était pas assez artiste; il était trop instrument de photographie, trop sténographe. »

L'affection qu'ils portaient au poète était réciproque, et Baudelaire, toujours en quête du grand peintre de la Modernité, après avoir cru en Ingres, en Daumier, en Guys, quelque temps en Manet, au temps de la *Musique aux Tuileries*, s'est certainement demandé s'il ne fallait pas penser à Alfred Stevens. Celui-ci se demandait parfois, lui aussi, s'il n'était pas le peintre qui resterait comme expression de son temps; son frère Arthur, lui, en était persuadé : « Tu es parti seul, lui écrivait-il, tenant en main le drapeau de la Modernité, et aujourd'hui tu es suivi par une armée, mais jusqu'ici tu es sans état-major, sans officier »¹⁰. L'affection fraternelle mise à part, ce jugement serait à étudier.

Jean ADHEMAR.

4. Crabbe est la figure centrale de la correspondance d'Arthur; « J'ai vu Crabbe ce matin, quel être changeant, sans consistance ». « En somme, Crabbe est un imbécile; il pouvait être le Bourgmestre Six de son temps, et passer, derrière toi, à la postérité... ». En réalité, ce fut Alfred qui confia sa fortune à Crabbe, et il n'eut pas à s'en louer.

5. Kunel (*Baudelaire en Belgique*, p. 136) cite un portrait-charge de Stevens dans une lettre du poète à Poulet-Malassis (18 juin 1864).

6. Voici la première lettre inédite publiée ici : Elle est confirmée par le mot suivant : « Un de ses amis l'a conduit dans une maison de santé ». (*Petite Revue*, 7 avril 1866 dans Bandy, *Baudelaire judged*, p. 61; cf. aussi une allusion de Banville, 17 avril, *ibid.*, p. 78). Kunel (*Baudelaire en Belgique*, p. 100) raconte qu'à la chapelle de la maison de santé Baudelaire admirait un tableau de Keyser, *le Martyre de sainte Catherine*.

7. Il continuera à parler de Baudelaire. Il dit encore, dans une lettre à son frère que le critique Lemonnier lui a avoué avoir écrit son *Salon* avec « les livres de Baudelaire que je lui ai appris à connaître ». Ailleurs il lui envoie, à propos de l'éducation artistique d'un enfant, « de la prose de Baudelaire ».

8. Ne serait-il pas l'auteur d'un article anonyme de *l'Indépendance Belge* du 8 septembre 1867, cité par M. Charlier (*Passages*, p. 170) qui, un des tout premiers, dit du bien du critique d'art : « Il y a de bien jolies pages dans les *Salons* de Ch. Baudelaire. Critique d'art, Baudelaire est tout à fait supérieur et personnel. Il a jugé Delacroix en maître. »

9. Le troisième frère Stevens, le peintre Joseph, a fourni à Baudelaire, avec son tableau représentant *les chiens du saltimbanque*, le sujet d'un de ses *Poèmes en prose*; M. Drost l'a montré ici même, récemment. Il a donné au poète qui le lui a demandé, un certain gilet rouge qui a joué un grand rôle dans leurs relations.

10. Alfred écrit à Paul Mantz vers 1880 en lui reprochant d'attacher trop d'importance à la suppression du détail de la mode dans ce qu'on appelle la *Modernité*; il s'appuyait sur un texte de Baudelaire.

QUATRE LETTRES INÉDITES D'ARTHUR STEVENS, 1866-1867

[vers le 1^{er} avril 1866].

Mon bon Alfred,

Je... viens de transporter ce pauvre Baudelaire dans un hospice, pas hôpital, il est perdu¹¹. Je l'ai soigné et veillé comme une mère. Il a fallu écrire chez lui, chercher une sœur, envoyer des dépêches, chercher les médecins, assister à des opérations, lui trouver où le placer et ne pas le quitter une minute. Je suis heureux d'avoir pu être utile à ce pauvre homme...

ARTHUR.

J'ai vu le Roi samedi, il est fou de toi. Il en parle à tout le monde. Il m'a accablé de compliments.

**

Mercredi [3 septembre 1867].

Mon cher Alfred,

J'ai reçu ce matin ta lettre d'hier avec un *bien grand plaisir*.

L'incident que tu me racontes à l'entrée du corps de Baudelaire au cimetière, de son cercueil battu par le vent et couvert de feuilles détachées des arbres m'a profondément remué. Comme toi, j'y trouve une grande poésie, et je suis certain que Baudelaire n'aurait pas désiré mieux pour son entrée dans la mort. Cette entrée-là lui ressemble, c'est celle d'un poète, et ce n'est pas celle de tout le monde. A ce titre-là, Baudelaire en eût été satisfait. C'est bien l'accompagnement d'un poète à la Chateaubriand comme Baudelaire; à Murger le printemps, à Baudelaire les feuilles jaunies et le vent de l'automne¹².

Je suis bien sensible au souvenir de M. Ancel [le], ce vieil ami de Baudelaire et je te remercie de l'avoir remercié pour moi dans les termes qui me sont sympathiques et dans lesquels je retrouve ton âme d'artiste, M. Ancel

[le] n'est pas venu prendre Baudelaire à Bruxelles parce que c'est moi qui l'ai ramené à Paris, si tu t'en souviens.

J'ai comme toi une grande sympathie pour Veillot qui a suivi Baudelaire jusqu'au cimetière, au milieu de ses ennemis, et pour accompagner l'un des leurs. Ce n'est pas là l'action d'un homme ordinaire. Veillot, que l'on doit *admirer* comme pur littéraire, comme un écrivain d'une rare trempe, d'une rare énergie et d'un rare talent aimait en Baudelaire, l'homme et le poète¹³.

Je t'écrivais hier que Baudelaire *torturait son âme*, que Dieu lui serait indulgent, qu'il avait le *goût de l'étonnement*, que *je le plaignais et que je l'aimais*. Hier à midi je lis le *Figaro* en détail, et je vois avec joie que je t'ai caractérisé Baudelaire comme Louis Veillot. Voici ce qui dit le *Figaro* : « M. Louis Veillot a très finement analysé d'un mot le caractère de Baudelaire pour qui il semble avoir eu une véritable affection : Dieu, dit-il, a eu pitié de son âme qu'il opprimait lui-même ».

Ce matin j'ai voulu lire dans l'*Univers* cet article de Veillot, et je lis ceci : « Son besoin d'étonner l'empêchait d'être franchement original; on plaignait Baudelaire sans cesser de l'aimer. »

Tu as bien raison, Baudelaire surpassait tous

13. Louis Veillot l'a fait parce que Baudelaire avait, selon lui, demandé et reçu les sacrements; cf. son article dans l'*Univers* du 2 sept. 1867 (Bandy, *op. cit.*, p. 102). Cette question de la fin catholique de Baudelaire a suscité, alors, une controverse; Véron (*Charivari* du 3 sept. 1867 dans Bandy, p. 115) raconte que « conformément à l'usage, le parti clérical... s'est empressé de revendiquer par la plume de M. Veillot le cercueil de Baudelaire ». Claretie (*l'Indépendance Belge* du 7 sept., Bandy, p. 133) dit que le poète « a reçu le pardon de M. Veillot ».

Cependant Nadar fait observer que Baudelaire n'avait pas de raison de se convertir : « Trois mois avant sa mort, je lui demandais si vraiment il ne pouvait croire...; je le vois encore me montrant toute réponse le ciel empourpré à ce moment où se couchait le soleil, et j'entends son air d'extase. Assurément, il croyait. » Dans une note du *Journal des Médecins* (27 déc. 1890), qui n'a pas été signalée, le Dr Cabanès dit tenir de Nadar que, Baudelaire, « le doigt tourné vers le soleil éblouissant, laissa échapper ces trois mots : « tiens, Beau, Dieu », et ce furent ses dernières paroles. »

11. En effet, les nouvelles très mauvaises du poète firent croire en France qu'il était mort, et des oraisons funèbres parurent.

12. Stevens semble seul à raconter cet incident.

ses confrères en recherches élevées et en noblesse de sentiments. Il mettait de l'élégance en tout, dans le bien-dire et dans le bien-penser.

Je n'ai pu trouver ici dans les journaux les oraisons funèbres de Banville et de Asselineau¹⁴. Si tu les as, envoie-les-moi, cela me fera plaisir. Je n'ai pas lu non plus celle de M. Guizot dont tu me parles. Ce *je suis las* prononcé avec énergie par cet honnête homme et avec sa belle tête de vieillard, est un mot profond. On le dirait d'un sage, d'un homme de l'Antiquité.

Chateaubriand dans ses *Mémoires* (ce livre immense et colossal) dit quelque part, à la même occasion : « Je suis fatigué de survivre à tant de morts. »

ARTHUR¹⁵.

[Uccle, 8-9 septembre 1867].

Mon bon Alfred,

Je... viens de lire ce désolant article de Jules Vallès, dans *la Rue*¹⁶ sur Baudelaire. Lors même que j'aurais le talent d'y répondre, je ne me sentirais pas le courage de répondre à ce tas d'*immondices*... : c'est écrit avec la boue du ruisseau... On voit que Vallès déteste l'homme, et ne parle que de lui... Quelle différence avec Baudelaire... Il a vu B. en *cabotin*, là où il y avait un comédien élégant et terrible... Il manquait à Baudelaire le courage physique et surtout le courage intellectuel pour défendre ses idées ; alors, au lieu de combattre, il se contentait d'épouvanter les sots... Peut-être *essayerai-je* de répondre...

ARTHUR.

14. Celle d'Asselineau a paru dans l'*Étendard* du 3 sept. 1867 (Bandy, p. 117) ; celle de Banville dans le même journal la veille (*ibid.*, p. 102). Une note manuscrite inédite d'Arthur Stevens à Alfred dit : « Je t'envoie une petite page (?) signée Banville. C'est le portrait bien *ressemblant* de ce pauvre Baudelaire, et c'est bien élevé comme idées. »

15. Cette lettre comme les trois autres porte l'entête de « Pasquier, Hôtel du Grand Miroir, rue de la Montagne », où avaient habité Stevens et Baudelaire.

16. Cet article de Vallès a paru dans *la Rue* du 7 sept. (Bandy, *op. cit.*, p. 126) après avoir été publié le 5 dans *la Situation* ; dès le 6 dans *le Soleil* paraît une protestation signée A. Cabrol (*ibid.*).

Mardi [11 septembre 1867].

Mon bon Alfred,

Je viens de lire l'article de Gautier sur Baudelaire¹⁷. C'est bien, mais cela sent la fantaisie fatiguée d'un feuilletoniste qui accomplit sa tâche de chaque jour. Il ne fait pas ressortir de Baudelaire *une note vibrante*. Tu me comprends. Il n'ose en dire le bien ou le mal qu'il pense.

Je viens de lire aussi dans *le Figaro* d'hier lundi un article de Nadar¹⁸ sur Baudelaire (cela devait être !), quelques larmes de crocodile répandues sur cet étrange Baudelaire. C'est bien et c'est mal tout à la fois. C'est confus comme l'esprit, si esprit il y a, de Nadar. Je serais tenté de dire : ceux qui en disent du mal sont ignobles, ceux qui en disent du bien ne l'ont pas compris. Le temps se chargera de replacer Baudelaire à la place qui lui convient.

Tu as raison, et c'était mon premier mouvement. Il ne faut pas répondre à un article comme celui de M. Vallès. Pour moi, qui crois avoir bien connu Baudelaire, je suis convaincu qu'il se serait offensé des larmes de Nadar et qu'il se serait réjoui des injures de M. Vallès. Ce n'est pas en cela, je l'ajoute vite, que j'admire Baudelaire¹⁹.

Certes Baudelaire était un croyant, mais il détestait les *pratiques* religieuses. De toutes façons il était trop bien élevé pour ne pas mourir dans la religion de sa mère, sa mère étant près de lui.

ARTHUR²⁰.

17. Paru dans *le Moniteur* du 9 sept. 1867, cf. Bandy, p. 238.

18. *Figaro* du 10 sept. 1867 (*ibid.*, p. 241).

19. Alfred Stevens semble bien, lui, avoir préparé une réponse. Un papier retrouvé dans ses lettres est ainsi conçu : « J'ai été intimement lié avec Baudelaire. Il aimait ma peinture, et j'en étais fier. C'était un homme bien élevé et de mœurs douces, mais il aimait à étonner. Il adorait les chats, les caressant, puis, tout d'un coup, les prenait par la queue, il les lançait loin de lui... ». M. G. Charlier, cite (*Passages*, p. 133) un texte du *Journal de Bruges* (7 sept. 1867) montrant Baudelaire persécutant un chat en le plaçant sur une grande glace qu'il raye en vain de ses griffes.

20. Une lettre d'Arthur Stevens, écrite encore en 1867 parle des *Fleurs du Mal* « ouvrage introuvable ou à des prix fous... » « Il y a là-dedans des chefs-d'œuvre : *la Charogne*, *les Petites Vieilles*, *les Aveugles*... ».

BIBLIOGRAPHIE

FRANZSEPP WÜRTEMBERGER. — *Pieter Bruegel d. ä. und die Deutsche Kunst*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1957, in-8°, 174 pages, 32 ill.

M. F. W., sans ignorer ce que Pieter Bruegel le vieux doit à ses prédécesseurs flamands, estime (p. 6) que cet artiste est plus proche des contemporains allemands que de ses propres compatriotes. Il nous montre qu'il a connu les œuvres germaniques par l'intermédiaire des feuilles volantes, des estampes, alors si largement répandues par les officines d'Augsbourg et surtout de Nuremberg. Telle est la thèse que l'auteur développe. Il commence par examiner les paysages panoramiques, les paysages vus d'un point élevé que Bruegel a exécutés dans les Alpes et il les compare à ceux de Durer, d'Altdorfer et surtout de Wolf Huber. Peut-être n'aurait-il pas été inutile, même étant donné la limitation du sujet, de rappeler les relations qui existaient entre ces paysages et ceux de Patinier et de Henri Met de Bles.

L'auteur considère ensuite la manière dont Bruegel introduisit des foules dans ces paysages et ses rapprochements sont fort instructifs. Là encore on aurait pu évoquer les foules représentées par les miniaturistes.

Les chapitres suivants sont intitulés : « l'infini est-il mesurable? Naissance de la Créature; l'homme et le monde des choses... » Si Bruegel a fréquenté les chambres de rhétorique nous ne sommes pas certains qu'il eut compris toutes les pensées que l'auteur lui prête, si riches d'intentions, d'allusions qu'aient été ses œuvres. Les chapitres consacrés aux jeux d'enfants, aux proverbes, aux monstres, aux allégories suffiraient à prouver les assertions de l'auteur sur les relations entre l'Allemagne et les Pays-Bas.

Peut-être cependant celui-ci eût-il pu rappeler par quelques mots que P. Bruegel fut un témoin des malheurs de son pays : le Christ est conduit au supplice par des soldats espagnols, sous la bannière de l'Empire; les culs-de-jatte du Louvre ont vêtu le costume des condamnés, mais arborent la queue de renard des révoltés. L'ouvrage de M. Würtenberger n'a donc pas la prétention d'expliquer tous les aspects de Bruegel. Fort agréable à lire, bien présenté, il attire l'attention sur un point spécial et à ce titre il est le bienvenu.

L. HAUTECŒUR.

GERMAIN BAZIN. — *Trésors de la peinture au Louvre*, éd. Aimery Somogy, 1957, in-12, 315 p., pl. en noir et en coul.

La formule du livre est excellente. L'ouvrage commence par une histoire de la formation de « la pinacothèque du Louvre », très documentée et nouvelle (78 p.); ensuite viennent une centaine de reproductions en couleurs, du *Jean le Bon* au *Ruisseau couvert* de

Courbet. En regard de chacune, un texte précis, clair, donne les explications historiques et artistiques nécessaires pour goûter l'œuvre; un mot nous indique son état de conservation matérielle, ce qui est intéressant et ne se trouve nulle part jusqu'ici; puis 240 petites reproductions groupées en 32 planches donnent un aperçu des œuvres importantes qu'on n'a pas jugé nécessaire de reproduire en grand. Un index des noms de peintures et d'œuvres termine ce beau volume dont l'utilité est certaine, et dont le profit pour les visiteurs du Musée est évident.

GEORGES WILDENSTEIN.

CHARLES STERLING. — *Musée de l'Ermitage, la Peinture française de Poussin à nos jours*, éd. du Cercle d'Art, 1957, in-4°, 242 p. avec illustr. en coul. dans le texte et hors texte.

Pour connaître les tableaux français de l'Ermitage, nous devons toujours nous référer au catalogue par Somof (1909) et aux travaux de M. Louis Réau (1928); enfin, un livre sérieusement travaillé et agréable à lire vient les compléter et les remplacer.

Le texte de M. Sterling est narratif, et n'a pas la sécheresse d'un catalogue. Il commente chaque tableau avec goût et avec science. Des notes rejetées à la fin du volume nous permettent de vérifier son information qui est très vaste. Déjà, l'introduction, un excellent morceau, est consacrée à la formation du Musée; puis, le texte nous permet de constater la richesse des collections russes pour le XVII^e, le XVIII^e, le XIX^e siècle, richesse due à Catherine II, puis à deux grands bourgeois, Serge Stoukine et Ivan Morosof. Des notes (56, 69, 78) fournissent des listes de tableaux non reproduits; elles sont relevées à la table générale.

L'ouvrage est indispensable au public et aux historiens d'art.

G. W.

BERNARD BERENSON. — *Italian pictures of the Renaissance Venetian School in two volumes*, The Phaidon Press, London, 1957, 2 vol. reliés 27 x 20, 205 et 58 p., 268 et 705 ill.

Malgré son grand âge le devin de Settignano, qui ne dédaigne pas parfois de sortir de son Olympe et de déclencher le tonnerre par un simple froncement de sourcils, a depuis la guerre manifesté une recrudescence d'activité dans tous les domaines, tant critique que polémique. Ses « Peintres de la Renaissance » ont fait l'objet de nombreuses rééditions en langues diverses — certaines toutes récentes — mais non ses fameuses « listes » éditées en 1932 (anglais) et en

1936 (italien); dans ces catalogues des peintures italiennes de 1300 à 1600, Berenson condensait en de simples énumérations, qui prenaient valeur d'oracle, ses publications et ses recherches entreprises depuis la fin du XIX^e siècle; ces listes dominèrent la vie des musées, du commerce d'art et de la critique pendant vingt-cinq ans; mais elles étaient devenues introuvables, n'étaient plus à jour, et, n'étant pas illustrées, étaient parfois d'une consultation difficile, surtout quand les œuvres avaient changé de main. A quatre-vingt-douze ans, Berenson en entreprend la réédition, cette fois sous une forme monumentale, avec une illustration abondante qui doit en faire un *corpus* de la peinture italienne de 1300 à 1600. C'est le « *corpus vasorum antiquorum* » qui, comme il le dit lui-même dans sa préface, suscita son émulation et, non sans une pointe de malice, il ajoute que ce *corpus* sera infiniment plus varié que celui de la céramique antique. Cette publication monumentale est réalisée avec le concours de la Samuel Kress Foundation, à qui Berenson la dédie, en souvenir d'un quart de siècle de collaboration; elle est établie avec l'aide de la fidèle collaboratrice du maître, Nicky Mariano, et l'assistance de Luisa Vertova Nicolson et de William Mostyn Owen. C'est par les peintres de Venise qu'en 1894 Berenson avait commencé ses travaux; c'est encore à eux qu'il consacre les deux premiers volumes de son *corpus*; il déclare que les dernières grandes expositions n'ont apporté aucune grande révélation dans le domaine de la peinture vénitienne sauf l'*Ieresse de Noë* de Besançon, identifiée comme étant de Giovanni Bellini par Roberto Longhi. Mais il suffit de comparer les listes de 1957 à celles de 1932-1936, pour se rendre compte des importants changements, dus souvent à Berenson lui-même, dans nos connaissances sur la peinture vénitienne. Le choix des illustrations a été fait de manière à représenter chaque personnalité dans les différentes étapes de son développement, en dosant les œuvres célèbres et les moins connues qui représentent près d'un quart de l'ensemble. Dans sa préface de 1932 qui est reproduite ici, Berenson rappelle le critérium de l'authenticité qui pour lui l'emporte sur tout autre : la facture plutôt que la conception; c'est bien là en effet le critère majeur pour notre monde moderne, épris des arts « visuels ».

GERMAIN BAZIN.

MERETTE BODELSEN. — *Willumsen I Akfemsernes*
Paris. Copenhague, G.E.C. Gads, 1957, in-8°, 87 p.
(texte danois, résumé angl.), illustr. coul.

Dans ce livre très nouveau, notre collaboratrice Mme Merette Bodelsen corrige les notions qu'on avait jusqu'ici sur les séjours de Willumsen à Paris, et sur le peu d'action qu'aurait eu Gauguin sur cet artiste. Elle prouve que le peintre danois est arrivé

en novembre 1888 à Paris, alléché à l'idée de voir des peintures de Raffaelli, qu'il y est resté jusqu'en juin 1889, et qu'il y est revenu de mars 1890 à septembre 1894. Peut-être a-t-il vu des Gauguin chez Mette avant de partir, en tout cas, il en a vu à Paris lors de l'exposition chez Goupil qui, dit l'auteur, d'après des documents, a eu lieu en novembre 1888. Il a revu des Gauguin à Copenhague dans une exposition d'impressionnistes à l'automne 1889, mais uniquement des toiles anciennes. Son séjour en France de 1890 l'a marqué davantage; en effet, en avril il a visité la galerie Boussod et Valadon avec Van Gogh, et à la fin d'un voyage à Pont-Aven (25 juin au 26 juillet), il rencontre Gauguin. Les deux hommes se revoient à Paris; en avril 1890, Theo Van Gogh présente Willumsen à Redon, et l'artiste écrit à ses amis danois de très vifs éloges des gravures du grand visionnaire, et leur en envoie des épreuves. Avant tout, il sera captivé par l'art de Gauguin à partir de 1890, et il le montrera dans ses œuvres. Tous deux lisent ensemble le *Paradis Perdu* de Milton et surtout le *Sartor Resartus* de Carlyle (qui est à l'origine d'un fameux grand relief de Willumsen, sculpté vers 1923, mais conçu vers 1893). Le livre, bien mené, est très utile pour tous les historiens de l'impressionnisme, il montre, avec des documents nouveaux, l'extension du mouvement.

J. A.

S. HOWARD HANSFORD. — *A Glossary of Chinese Art and Archaeology*, China Society, London, 1954, in-4°, 104 p., ill.

Le dictionnaire d'art et d'archéologie publié par la China Society de Londres, répondait à un besoin. Il est d'un intérêt essentiel pour tout ce qui a trait à la terminologie si particulière de l'art chinois.

Il y a de longues années, lorsqu'il était en Chine, l'auteur, M. S. Howard Hansford, avait lui-même ressenti la nécessité d'un livre de cet ordre et c'est en fonction de cette expérience qu'il a rédigé celui-ci. Le lecteur trouvera dans ce lexique la définition précise des termes conventionnels et techniques. Le classement suit l'ordre de la tradition archéologique chinoise en même temps qu'il tient compte des ajustements modernes concernant certaines classifications, par exemple dans le domaine des jades et des pierres.

La mise en page est extrêmement claire et la typographie des caractères chinois est excellente.

Particulièrement intéressants nous ont paru les chapitres concernant la terminologie bouddhiste et taoïste. Il est à souhaiter qu'en ce qui concerne le bouddhisme chinois, s'impose peu à peu l'usage d'employer les termes chinois de préférence à leurs « modèles » ou « équivalents » sanscrits.

M. F. LEGER.

OMMAIRE

CONTENTS

ICHÈLE HÉBERT :

de la Bibliothèque Nationale : *Une copie de la Nativité de Schongauer dans les Grandes Heures de Vostre*..... p. 65

At the Bibliothèque Nationale: *A copy of Schongauer's Nativity in les Grandes Heures by Vostre*. p. 65

LIZABETH DU GUÉ TRAPIER :

Conservateur des Peintures à l'Hispanic Society de New York : *Le Greco au Palais Farnèse, Rome*..... p. 73

Curator of Paintings, Hispanic Society of America, New York: *El Greco in the Farnese Palace, Rome*. p. 73

JENNIFER MONTAGU :

chargée de recherches à l'Institut Warburg, Londres : *L'emploi par Charles Le Brun d'une figure de Raphaël*..... p. 91

holder of a fellowship at the Warburg Institute, London: *Charles Le Brun's use of figure from Raphael*..... p. 91

GEORGES WILDENSTEIN :

A propos des portraits peints par François-Hubert Drouais. p. 97

On portraits painted by F.-H. Drouais..... p. 97

ARC SANDOZ :

Conservateur du Musée de Poitiers : *Chassériau, quelques œuvres inédites ou peu connues*..... p. 105

Curator of the Musée de Poitiers: *Chassériau unpublished or little-known works*..... p. 105

JEAN ADHÉMAR :

Baudelaire, les frères Stevens, la Modernité, lettres inédites. p. 123

Baudelaire, the Stevens brothers, la Modernité, unpublished letters..... p. 123

BIBLIOGRAPHIE PAR :

MM. Louis HAUTECEUR, Georges WILDENSTEIN, Germain BAZIN, Jean ADHÉMAR, Mme François LÉGER. p. 127

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Profil de jeune Italienne, par Théodore Chassériau. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

Reproduced on the cover:

Profile of an Italian young girl, by Théodore Chassériau. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Nicholas Hilliard in France*, par Noel BLAKISTON; *Lubin Baugin à Notre-Dame de Paris*, par Pierre-Marie AUZAS; *Sculptures inconnues à Gênes, attribuées à Pierre Puget*, par Paola ROTONDI; *Inventaire après décès de Marguerite de Navarre, reine de France*, par G. WILDENSTEIN; *Un dessin inconnu de la première époque de J.-L. David*, par Werner HOFMANN; *Mrs. Trollope's illustrator : Auguste Hervieu*, par John F. MAC DERMOTT; Bibliographie.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1958)

France, Union Française : 5.600 F

PRIX DU NUMÉRO :

France, Union Française : 700 F

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

SUBSCRIPTION PRICE (1958)

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY:

\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs.